امید باز یافته

سینمای آندری تارکوفسکی

بابک احمدی



امید بازیافته

امید بازیافته

سینمای آندری تارکوفسکی

بابک احمدی



نشرمرکز

امید بازیافته

سینمای آندری تارکوفسکی

بابک احمدی

چاپ اول و دوم ۱۳۶۶ و ۱۳۶۸ نشر «ماهنامه فیلم».
چاپ اول، ویرایش دوم نشرمرکز ۱۳۸۲، شماره نشر ۶۵۵، ۱۵۰۰ نسخه، چاپ غزال
شابک: ۹-۷۰۸-۳۰۵-۹۶۴

نشرمرکز، تهران، صندوق پستی ۵۵۴۱-۱۴۱۵۵
کتابفروشی نشرمرکز: خیابان دکتر فاطمی، روبروی هتل لاله
خیابان باباطاهر، شمارهٔ ۸، تلفن: ۸۹۶۵۰۹۸
E-mail:info@nashr-e-markaz.com

احمدی، بابک، ۱۳۲۷ -
امید بازیافته: سینمای آندری‌تارکوفسکی / بابک احمدی. ـ تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.
هشت، ۴۵۵ ص. ـ (نشر مرکز؛ شماره نشر ۶۵۵) ISBN: 964-305-708-9
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه به صورت زیرنویس.
۱. تارکوفسکی، آندری آرسنیویچ، ۱۹۳۲-۱۹۸۶ ـ نقد و تفسیر
Tarkovsky, Andrei Arsenevich ـ نقد و تفسیر
الف. عنوان. ب. عنوان: سینمای آندری تارکوفسکی.
۲۷ الف ۲۷ ت / ۳ / PN۱۹۹۸ ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲
۱۳۸۲
کتابخانه ملی ایران ۴۰۷۹۸-۸۱م

به پسرم، مهران

«به آخر می‌رسید روز، آهسته، ظلمُت
رها می‌کرد همه خاکیان را از ملال،
و من تنها، آماده‌ی نبرد
با راهی دراز، و با بخشش دل.
اینک کلام خاطره، راوی صادق.»

دانته، دوزخ، آغاز سرود دوم

فهرست

درآمد

آندری تارکوفسکی می‌گفت که هنرمند به پیامبر پوشکین همانند است، چرا که زیبایی را همراه با آیینی اخلاقی می‌آفریند. شاید این حکم را شرط آفرینش هنری ندانید، اما نمی‌توانید منکر شوید که خود تارکوفسکی چنان هنرمندی بود. فیلم‌هایش از راه دقت به ژرفنای رنج‌های آدمی زنگ کلام پیامبران را یافته‌اند، و به همین دلیل چنین زیبایند. در گفته‌ی دیگر او نیز می‌توان پژواک «پیامبر» پوشکین را بازیافت: «هنرمند به جای همه‌ی کسانی سخن می‌گوید که خود توانایی سخن گفتن ندارند». این کلام سینماگری است که تا زنده بود، حاکمانِ کشورش او را «سرآمدگرا»، «فرمالیست» و «گریزان از آرمان‌های مردمی» می‌خواندند. مهاجرت واپسین سال‌های زندگی‌اش، که خانه و وطن خود را ترک کرد و به غربت رفت، و تنهایی درونی رنج‌باری که عمری تحمل کرد، او را باری دیگر به پیامبر آن شاعر همانند می‌کنند که «چشم‌هایش از اندوهِ رانده‌شدن و بی‌کسی می‌درخشیدند».

اندیشه‌ی نگارش کتاب *تارکوفسکی* چهاردهم دی ۱۳۶۵ شکل گرفت. آن شب، یکی از شب‌های جنگ و تنهایی، شنیدم که تارکوفسکی، هفته‌ای

پیش‌تر این جهان را ترک گفته است. به کجا اما؟ در سکانس گذر دشوار سربازانی خسته و مفلوک از دریاچه‌ی سیواش در *آینه*، آوای پدر او را می‌شنیدیم: «در زمین مرگ نیست / جاودانه‌اند همه چیز». *ایثار* و *آینه* راه به جاودانگی گشوده‌اند، اما تارکوفسکی در گورستان سنت ژنویو دوبوآ در حومه‌ی پاریس خفته است: «راست می‌گفتی هماره / الهام مقدس‌ات مرگ بود، آن دوست» (ریلکه).

چند ماه پیش از مرگ تارکوفسکی، در پاریس، برای نخستین بار *ایثار* را دیده بودم. هشت سال می‌گذشت که به آن شهر نرفته بودم، و هزار جا بود که آرزو داشتم بروم. اما در همان هفته‌ی نخست، سه بار به تماشای این فیلم رفتم. هر بار پس از پایان فیلم منگ در کوچه‌های خلوت بی‌هدف می‌گشتم. برایم روشن بود که وصیت‌نامه‌ی معنوی هنرمند جای خود را در کنار برجسته‌ترین آثار تاریخ سینما گشوده است. *ایثار* چیزی از بزرگ‌ترین کارهای برسون، درایر، ازو و برگمان کم نداشت. نخست، با خود عهد کردم که رساله‌ای نه چندان مفصل درباره‌ی *ایثار* بنویسم. زود دانستم که وظیفه‌ی دل‌پذیر دیگری نیز در پیش رویم قرار دارد، شناخت و معرفی افق معنایی آثار تارکوفسکی. اشتیاق نخستین، اما، در مباحث کتاب *تارکوفسکی* جای‌گاهی ویژه به *ایثار* بخشید. کتاب حرکتی بود برای تاویل واپسین تصاویر آن فیلم. پسرک که دیگر در این جهان نه خانه‌ای دارد و نه پدری، سطل سنگین آب را به زحمت به پای درختی خشک می‌کشاند، روی زمین دراز می‌کشد و برای نخستین بار به حرف می‌آید، چیزی می‌گوید، و چیزی می‌پرسد.

کتاب یک سال بعد آماده، و در بهمن ۱۳۶۶ منتشر شد. نشر «ماهنامه‌ی فیلم» کتاب را بر کاغذ روزنامه (چقدر رنگ زرد کهنه‌ی آن را دوست داشتم) چاپ کرد، و این هم‌زمان بود با مروری بر آثار

تارکوفسکی در جشنواره‌ی سینمایی. حدود یک ماه پیش از جشنواره، از این برنامه باخبر شده بودم. از من خواستند تا برای «مروری بر آثار» عنوانی را برگزینم، و من «امید و ایثار: دنیای آندری تارکوفسکی» را پیشنهاد کردم. در آن بهمنِ سرد و برفی، در تهرانِ سالِ اوج جنگ، ایستادن میان دانشجویان و سینمادوستان در صف‌هایی طولانی، ساعت‌ها، به امید یافتن بلیط، و امکان دیدن ***استاکر*** و ***آینه*** همراه با آنان، وقتی در دست‌ها کتاب خودت را می‌دیدی، با طرحی از داوینچی بر جلد که آیدین از سر محبت برگزیده بود، حسی شگرف دل را می‌لرزاند. شادی و سربلندی این که کسانی که دوست‌شان داشتی و برای آن‌ها نوشته بودی، کتاب را می‌خوانند. نسخه‌های کتاب تا عید برسد تمام شدند. همان نوروزِ موشک بارانِ تهران و دیگر شهرها. دو سال بعد، کتاب با پیوستی در تصحیح خطاها و معرفی کتاب‌ها و فیلم‌هایی تازه درباره‌ی تارکوفسکی، بار دیگر منتشر شد. نسخه‌های چاپ دوم هم به سرعت تمام شدند. پس از آن، دیگر به انتشار آن رضا ندادم. همواره خیال بازنویسی‌اش را در سر داشتم. از یک‌سو کتاب را دوست داشتم، بیش از دیگر کتاب‌ها و نوشته‌هایم. از سوی دیگر، آن دو چاپ را ویژه‌ی آن دوره می‌دانستم. گویی از آنِ روزهایی غمگین، مالیخولیایی و جادویی بودند. به آن شهر پایانِ زمستان، با شب‌های تاریک، صدای آژیرها، موشک‌ها، کمبودها، خاموشی‌ها، شهری به گونه‌ای غریب یکه و تنها، تعلق داشتند. آن منش یکتا از نامتعارف بودن زندگی در شرایطی دشوار، در سایه‌ی مرگ، برمی‌خاست. بعد از آن همواره چنین احساس کرده‌ام که زنده نگه داشتن یادهای دهه‌ی ۱۳۶۰ (نه فقط به دلیل جنگ) برای همه‌ی ما رسالتی اخلاقی است. کتاب من به چنان دورانی تعلق داشت، و دیگر برایم سخت بود که آن را به روزگاری دیگر منتقل کنم. با این همه، اینک،

متنی دیگر فراهم آورده‌ام، با وامی که به آن کتاب دارد، و به آن روزها، و آن زندگی. ترکیبی از کتاب قدیم و اندیشه‌های جدید. نگاهی متفاوت، پیرتر، و شاید تلخ‌تر. هرگز گمان نمی‌بردم واژه‌هایی که در نوجوانی، در کتابی قدیمی از نویسنده‌ای یونانی خوانده بودم چنین ژرف، در زیستن و نوشتن، برای من معنا شوند: «خوشا آن‌کس که جهان را در دقایق مرگ‌بار آن زیست».

ب. احمدی

پاییز ۱۳۸۱

فراتر از آن‌چه هست

فصل یکم

واقعیت و تاویل

هنرمند یا نظریه‌پرداز؟

بیشتر کسانی که فیلم‌های تارکوفسکی را دیده‌اند، از مبانی نظری کار او بی‌خبرند. بسیارند کسانی که این فیلم‌ها را دوست دارند، بدون این که با اصول عقیدتی و زیبایی‌شناسانه‌ای که سازنده‌ی آن‌ها ارائه کرده، آشنا باشند. این بی‌خبری هیچ کاستی و کمبودی در لذت هنری آن‌ها ایجاد نکرده است. با این همه، برای کشف روشِ بیان یا سبک تارکوفسکی، و برای فهم اهمیت نوآوری‌های او در بیان سینمایی، لازم است که به مبانی باورهای زیبایی‌شناسانه‌اش دقت کنیم. او این مبانی را از نخستین سال‌های فعالیت سینمایی، در مقاله‌ها، گفت‌وگوها، درس‌ها و خاطره‌های روزانه‌اش بیان کرد، و سرانجام چکیده‌ای از تعمق‌هایش درباره‌ی هنر سینما را در کتاب *پیکرتراشی در زمان* جای داد. این کتاب در واپسین سال زندگی‌اش در آلمان منتشر شد، و بازنویسی چند مقاله‌ی قدیمی، و اندیشه‌هایی درباره‌ی فیلم‌های خود اوست. او در این بازنویسی آن چه را

که در پایان زندگی‌اش مهم‌ترین نکته‌ها می‌دانست، به روشنی توضیح داد. با وجود این، نمی‌توان گفت که این کتاب جمع‌بندی سرراست و منظمی از تمام اندیشه‌های بنیادین او درباره‌ی هنر سینماست.

تارکوفسکی جوان در مقاله‌ای که در آغاز دهه‌ی ۱۹۶۰ نوشت، و در سال ۱۹۶۴ با نام مستعار .A.T منتشر کرد، مهم‌ترین مبانی نظری کار در سینما را چنین خلاصه کرد: سینما یک هنر جدید است که توانایی فراوانی در بیان ژرف‌ترین مسائل هستی‌شناسانه، اخلاقی، و معنوی انسان دارد. از عهده‌ی سینماگر کاری برمی آید که هیچ هنرمند دیگری قادر به انجام آن نیست. باید میان سینما به عنوان هنر با صنعت سینما (فیلم‌ها به مثابه ابزار سرگرمی و وقت‌کشی مردم، ایجادکنندگان عادت‌های دیداری، و بیان قالبی) تفاوت گذاشت. به همین شکل سینما در مقام هنر با فیلم‌هایی تبلیغاتی که در توجیه موقعیت‌های سیاسی حاکمان ساخته می‌شوند (با هر ایدئولوژی و نظام نظری‌ای که ساخته شوند) تفاوت دارد. ما می‌پذیریم که سینما هنری مستقل، تازه و تواناست، اما این را هم باید قبول کنیم که هنری است به نسبت جوان، و هنوز تمامی توانایی‌ها و ظرفیت‌هایش کشف و شناخته نشده‌اند. درک نادرست از سینما همچون ابزار سرگرمی و کم‌فکری یا بی‌فکری تماشاگران سبب شده که منش هنری سینما نادیده گرفته شود. درنتیجه، رسالت سینماگران امروز سنگین است چون باید مبانی زیبایی‌شناسانه و امکانات بیانی و راهگشای هنری تازه را کشف و یا ابداع کنند.

تارکوفسکی از نکته‌های بالا چنین نتیجه گرفت که هیچ چیز مهم‌تر از این نیست که سینما «شیوه‌ی بیان» یا «زبان خاص خود» را بیابد، و دیگر دنباله‌روی هنرهای دیگر، از جمله تآتر و بیان ادبی نباشد. سینماگران (که منظور تارکوفسکی از این واژه همواره کارگردان‌های سینما یا به قول

خودش «مولف‌های سینما» بود) باید «گوهر و منطق شاعرانه‌ی تصویر» را بشناسند، و تماشاگران هم باید مراقب باشند که فقط در محدوده‌ی دلالت‌های معناشناسانه‌ای حرکت کنند، که در نهایت یک هنرمند، یعنی کارگردان، آن‌ها را می‌آفریند. کارگردانی در سینما به معنای ترکیب عناصر ابژکتیو و سوبژکتیو است، و این به صورت هم‌راهی موضوع و شیوه‌ی بیان، واقعیت‌ها و احساس‌ها، جلوه می‌کند. وحدت نهایی فیلم زاده‌ی کار کارگردان است که فهم خود را از واقعیت پیش می‌کشد. در مقاله‌ی مورد نظر ما، هنوز برخی از اصول نظری اصلی اندیشه‌های تارکوفسکی به هنر سینما از جمله بحث از مفهوم زمان و اهمیت آن در سینما نیامده است. این نکته در مقاله‌ی دیگری با عنوان "Zepechatlennoye Vremya" یا «زمان مُهرشده» آمد که در پایان دهه‌ی ۱۹۶۰ چاپ شد، و با اندکی تفاوت در کتاب *پیکرتراشی در زمان* نقل شد.[1] آن‌چه در این نوشته درباره‌ی نقش خیال در سینما آمد، نیز پیش‌تر در گفت‌وگوی با اولگا سورکُوا مطرح شده بود، و نکته‌های اصلی این گفت‌وگو در سال ۱۹۷۹ به صورت مقاله‌ای منتشر شد.[2]

باور نیچه‌وار تارکوفسکی به اهمیت مطلق خواست‌های هنرمند (باوری رمانتیک به نبوغ، الهام، دنیای ویژه، و اهمیت بی‌چون و چرای نیّت‌های هنرمند در تعیین افق متن هنری)، اندیشه‌های فلسفی‌اش در مورد هنر، و در یک کلام بنیان دیدگاه زیبایی‌شناسانه‌ی او، در قیاس با

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time, Reflections on the Cinema*, trans. K. Hunter-Blaire, The Bodley Head, London, 1987, pp.106-124.

2. A. Tarkovski, "O Kinoobraze", in: *Iskusstvo Kino,* no.3, 1979, pp.80-93.

برگردان فرانسوی این نوشته دو سال پس از متن روسی آن منتشر شد. در:

A. Tarkovski, "De la figure cinématographique", in: *Positif*, no.269, décembre 1981.

مباحث رایج امروز (از قبیل هرمنوتیک مدرن، نگرش پسامدرن به اثر هنری، برجسته‌شدن درک و تاویل مخاطب اثر هنری) تا حدودی «از مُد افتاده» و «کهنه‌گرا» (Old-fashioned) به نظر می‌آیند. او مدام اصطلاح‌هایی چون «نبوغ»، «تعالی»، «نگرش معنوی»، «زیبایی»، «الهام»، و «حقیقت» را به کار می‌برد، و به گونه‌ای خستگی‌ناپذیر از «رسالت» هنرمند حرف می‌زد. این مفاهیم بیشتر از ادبیات نظری رمانتیک‌های آلمانی، و در کل از جنبش فکری رمانتیک سده‌ی نوزدهم ریشه گرفته بودند. آشکارا، تارکوفسکی برای تاویل مخاطب، آن ارج و اعتباری را قائل نبود که آیین‌های امروزی پیش می‌کشند. به گمان او توانایی‌ها و محدودیت‌های فهم مخاطب با محدوده‌ی نشانه‌شناسانه و معناشناسانه‌ی متن هنری تعیین می‌شوند، و متن زاده‌ی کار یک نفر یعنی مولف است، و به قلمرو معنایی آن، و به نیّت‌ها، نقشه‌ها، دانسته‌ها، و خواست‌های مولف و پدیدآورنده‌اش وابسته است.[۱]

تارکوفسکی هر چه به پایان زندگی‌اش نزدیک‌تر شد، بیشتر بر رسالت رهایی‌بخش هنرمند تاکید کرد، و لحن او در نوشته‌ها، گفت‌وگوها، و درس‌گفتارهایش هم بیشتر «پیامبرانه» شد. هم‌پای پیشرفت در کار سینمایی‌اش مدام بیشتر اصرار داشت که آثارش فقط در همان افقی درک

---

۱. جرج اشتاینر در این سال‌های اخیر کتاب حضورهای *راستین* را منتشر کرد که در آن از راهی خاص خود، و بدون اشاره‌ای به آثار یا دیدگاه‌های تارکوفسکی، از اصول مورد قبول سینماگر دفاع کرد، همانندی دیدگاه این دو شگفت‌آورست:

G. Steiner, *Real Presences*, London, 1989

همچنین بنگرید به پیش‌گفتار رابین وود به ویراست جدید کتاب *هیچکاک*، و نیز کتاب کارول:

R. Wood, *Hitchcock's Films Revisited*, Columbia University Press, 1989.

N. Carroll, *Mystifying Movies*, Columbia University Press, 1988.

شوند که خودش تعیین کرده است. در پاسخ به شنوندگان جوانش در لندن، در ۸ فوریه‌ی ۱۹۸۱، گفت که نقش هنرمند باید همان باشد که «پیامبر» پوشکین بر عهده داشت. هنرمند تا کار می‌کند، از نظر اخلاقی متعهد است، و به طور معمول رسالت او پس از مرگش بهتر شناخته و محترم دانسته می‌شود.[۱] او این برداشت را در ۱۹۸۵ در گفت‌وگویی با دانشجویان سوئدی نیز تکرار کرد، و متن آن پس از مرگش با عنوان «زیبایی جهان را نجات خواهد داد» در نشریه‌ی روسی ***Iskusstvo Kino*** منتشر شد.[۲] واژه‌ی «شهادت» لفظ محبوب تارکوفسکی بود. او عنوان دفتر خاطره‌هایش را ***شهادت‌نامه*** گذاشت، و همواره خود را با «شهیدان راه حقیقت» مقایسه می‌کرد. او می‌گفت که هنرمند واقعی «حقیقت مطلق» را می‌جوید، و در پی جاودانگی برمی‌آید.[۳] هنر در گوهرِ خود «سرآمدگرا» و «گزینشی» است. با وجود این، «هنرمند به جای کسانی حرف می‌زند که خود نمی‌توانند سخن بگویند»، و **vox populi** یا «آوای خلق» است.[۴]

از یاد نباید برد که تارکوفسکی پیش از این که یک زیبایی‌شناس، فیلسوف هنر، یا نظریه‌پرداز باشد، یک هنرمند بود. هنرمندان با برداشت‌هایی ویژه‌ی خود، که لزوماً همه منسجم، و دارای هم‌خوانی درونی نیستند، و حتی گاه بنا به برداشت‌های ناروشن، به کار آفریننده می‌پردازند. در بسیاری از موارد هنرمند بدون این که خود بداند موجب نوآوری‌هایی در بیان رایج و سرمشق‌های مسلط هنری می‌شود. دلیلی

---

۱. شعر پوشکین در مقاله‌ی «ایثار» در کتاب *پیکرتراشی در زمان* آمده است:

A. Tarkovski. *Le temps scellé*, trans. Kishilov, A. and De Brante, H. Cahiers du cinéma, Paris, 1989, pp.203-204

2. A. Tarkovsky, "Krasota spasyot mir", in: *Iskusstvo Kino, 2*, 1989, pp.143-149.

3. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.168.

4. *ibid*, p.164.

ندارد که ما به عنوان ستایش‌گران آثار یک هنرمند با همه، یا با اکثر برداشت‌های او به طور کامل موافق باشیم، و یا در تحلیل آثارش دیدگاه‌های او را ملاک یا الگوی کار خود قرار دهیم، و از آن‌ها پیروی کنیم. می‌توان پرسید که در این صورت، توجه به دیدگاه‌های نظری تارکوفسکی چه ضرورتی دارد؟ چرا قبول کنیم که بررسی و تحلیل مجموعه‌ی آثار او ضروری است، وقتی در معرض این خطر قرار می‌گیریم که نیّت‌ها، خواست‌ها و انگیزه‌های او را بیش از حد مهم و تعیین‌کننده به شمار آوریم؟ در نظر گرفتن جهان درونی و معنوی هنرمند شاید راه‌گشای فهم نکته‌هایی از آثار او باشد، اما تمامی نکته‌ها و مسائل را روشن نمی‌کند. تاویل‌های ما از هر متن بر اساس پیش‌فهم‌ها و دانسته‌هایی شکل می‌گیرند که البته اطلاع ما از خواست‌ها و انگیزه‌های پدیدآورنده‌ی متن در آن‌ها بی‌تاثیر نیست، اما این باخبری منش نهایی، قطعی و تعیین‌کننده ندارد. با وجود این، بررسی جهان تارکوفسکی برای راه‌یابی به سبک یا روش بیان خاص او (شیوه‌ای که از سرمشق‌های رایج و مسلط سینمای کلاسیک گسست، و رمزگان تکراری سینمایی را آشنایی‌زدایی کرد) مفید و ضروری است. توجه به «جهانِ تارکوفسکی» (که به هیچ‌وجه نباید از آن معنایی استعاری برداشت کرد) نه شیوه‌ای معناشناسانه، بل راهی سبک‌شناسانه است.

واقعیت دوم

یکی از مهم‌ترین مسائلی که تارکوفسکی پیش کشید، رابطه‌ی واقعیت عینی و بیان هنری آن است. البته، بحث درباره‌ی این مساله در فلسفه‌ی هنر پیشینه‌ای طولانی دارد، و سابقه‌ی آن در فرهنگ غرب به آثار افلاطون و ارسطو می‌رسد، اما تارکوفسکی از جنبه‌ای تازه به آن دقت

کرد. او بحثی قدیمی در این مورد را که در روزگار رنسانس پدید آمد، اما در سخن هنری سده‌های بعد بیش و کم از یادها رفت، به یاری هنر جدید سینما زنده کرد. لئوناردو داوینچی بر این باور بود که نقاشی «امری اندیش‌گون» (Cosa mentale) است. این تکرار مفهوم نوافلاطونی، تا حدودی قاعده‌ی همگانی و رایج هنر دوران رنسانس را نیز بیان می‌کرد: واقعیت‌هایی وجود دارند که در خارج از ذهن ما حضور مادی و عینی ندارند، اما به دلیل تاثیرهای آشکار و فراوان‌شان بر آگاهی ما، و بر شیوه‌ها و رویکردهای‌مان در زندگی، باید اموری واقعی دانسته شوند. این امور آفریده‌ی ذهن و فکر ما هستند، انگاره‌هایی که در همان قلمرو هم فهمیده می‌شوند، اما در عمل بر رفتار و حتی بر سرنوشت ما تاثیر می‌گذارند. کسی که خودش را به دلیل توهم دشمنانی خیالی می‌کشد، این موجودات خیالی را واقعیت‌هایی مسلم فرض کرده است، چندان واقعی که توانسته‌اند به زندگی او پایان دهند. برای کودکی که نیم‌شب از ترس اشباح از خواب می‌پرد و می‌لرزد، آن اشباح واقعی‌تر از بستر، میز و پرده‌های اتاق او هستند. هنگامی که تارکوفسکی می‌نوشت: «سینما هنری است که در آن مولف می‌تواند خود را در موقعیت آفریننده‌ی واقعیتی نامشروط بیابد، واقعیتی که به معنای دقیق واژه فقط از آنِ جهان خود اوست. فیلم واقعیتی عاطفی است و به همین جهت تماشاگران آن را به عنوان واقعیت دوم می‌پذیرند»،[1] به حکم استاد بزرگ فلورانس باز می‌گشت، هرچند درباره‌ی هنری تازه می‌نوشت. او نیز بر این باور بود که زیبایی هنری واقعیتی اندیش‌گون است.

باور تارکوفسکی به این حکم مشهور اندیش‌گران رنسانس که آفرینش

---

1. *ibid*, p.176.

زیبایی در اثر هنری هم چون واقعیت دوم، درست به دلیل تاثیرگذاری‌اش بر مخاطبان، باید کنشی اخلاقی دانسته شود، یا دست‌کم به عنوان کنشی با نتایج اخلاقی در نظر گرفته شود، بسیار مهم است. این باور در محدوده‌ی صورت‌بندی دانایی و سخن رنسانس زندانی نمانده، بل از آن زمینه‌ی تاریخی فراتر رفته است. نگرش تارکوفسکی از یک سو وابسته به تاویلی خاص از دیدگاه‌های ارسطویی بود، و از سوی دیگر ریشه در زیبایی‌شناسی و پوئتیک رمانتیک‌های آلمانی داشت که هنرمند را در مرکز بحث هنری قرار می‌دادند. تارکوفسکی به حکم ارسطو تن می‌داد که «واقعیت اندیش‌گون» تقلید کامل جهان راستین نیست، و نتیجه می‌گرفت که اثر هنری امکان می‌دهد تا دنیایی آرمانی، و می‌توان گفت جهانی اخلاقی، نیز بیان شود. هنرمند از جهان راستین اثر هنری را پدید می‌آورد، و آن را هم‌چون بیان آن‌چه باید باشد، و هنوز نیست، پیش می‌کشد، و مخاطب از اثر هنری واقعیت ذاتی جهان را کشف می‌کند. از این‌جا تارکوفسکی با برداشت رمانتیک‌ها همراه می‌شد که این واقعیت ذاتی امری است که در نگاه ظاهربین با عینیت جهان پدیداری هم‌خوانی تام و کامل ندارد، اما به‌گونه‌ای برای خود وجود دارد، و چون دقت کنیم حقیقت امور مادی را نمایان می‌کند. با این همه، بیانی کامل و نهایی نیست و همواره چیزی رازآمیز و کشف‌ناشدنی در کار باقی می‌ماند. تمامی جذابیت آفرینش هنری و نیز رویارویی با آثار هنری در همین رمز و راز نهفته است. اما این راز مانع از پالایش روح آفریننده و مخاطب نمی‌شود، برعکس، اگر دقت کنیم متوجه می‌شویم که علت اصلی چنان پالایشی همین منش رازآمیز است.

مساله‌ی اصلی برای تارکوفسکی کوشش کارگردان در پاسخ‌گویی به نیازی معنوی بود: «دلیل وجودی سینما این است که جای‌گاهی ویژه از زندگی را بیان کند، مقامی که معنای آن تا پیش از پیدایش سینما در هیچ

شکل هنری دیگری بیان نشده بود. هر امر تازه‌ای در هنر در پی برآوردن نیازی معنوی پدید می‌آید».[1] تارکوفسکی بارها اعلام کرد که به نظر او سینما هنری است واقع‌گرا با توانایی بیان بی‌نظیر، اما «متاثر از ادبیات، و هنرهای نمایشی دیگر، ناگزیر شده که شیوه‌ی درست و ویژه‌ی خودش را در نمایش واقعیت کنار بگذارد».[2] من در مباحث بعدی کتابی که در دست دارید، درباره‌ی این «شیوه‌ی درست» از نگاه تارکوفسکی بیشتر خواهم نوشت، این‌جا نکته را به هسته‌ی اصلی بحث هنری او متمرکز می‌کنم: «اشتیاق انسان به دسترسی به مطلق، انگیزه‌ی اصلی تکامل اوست. این حکم در هنر نیز البته صادق است. واقع‌گرایی از نظر من به همین گرایش بنیادین انسانی وابسته است. هنر اگر بتواند آرمانی اخلاقی را بازگو باشد، واقع‌گرا نیز خواهد بود. واقع‌گرایی پیش از هرچیز به معنای جست‌وجوی واقعیت در اثر هنری است. چنین کاری هم همواره زیباست. به این اعتبارست که زیبایی‌شناسی و اخلاق هماهنگ می‌شوند».[3]

واقع‌گرایی از نگاه تارکوفسکی کوشش رئالیستی یا ناتورالیستی در نمایش امور هم‌چون بازتاب‌های واقعیت مادی و بیرونی نیست. گرایش به واقعیت، جست‌وجویی است در نمایان کردن آن‌چه می‌تواند به عنوان امر واقعی پدید آید. واقعیت را نمایان کردن به معنای قرار دادن آینه‌ای در برابر آن نیست که یک بار دیگر همان وجود مادی جلوه‌گر شود، بل بیان یا بهتر بگوییم ساختنِ واقعیتی تازه است که در ذهن هنرمند استوار به پیش‌دانسته‌های او که خود واقعیت‌هایی هستند، ظاهر شده است. شکل

---

1. *ibid*, p.82.

۲. از گفتگوی تارکوفسکی با میشل سیمان و دیگران در: *Positif*, no.109, 1969. p.12.

3. B. A. Kovàcs and A. Szilàgyi, *Les mondes d'Andrei Tarkovski*, Lausanne, 1987, pp.23.

دادن به واقعیت دوم به دنیای درونی، و زندگی معنوی و اخلاقی هنرمند وابسته است، و زیبایی هنری فقط در پیوند با آرمانی اخلاقی ساخته می‌شود. می‌بینیم که از یک سو به برداشت‌های رنسانس بازگشته‌ایم، و از سویی دیگر بنا به دیدگاهی رمانتیک، هنرمند و دنیای معنوی او را در مرکز بحث قرار داده‌ایم.

نگرش ویژه و باور تارکوفسکی به آفرینش واقعیت دوم، سبب شد که او به سنت «رئالیسم شاعرانه»ی سینمای فرانسه نزدیک شود. با این که از این مورد چندان بحث نکرده، اما به آسانی می‌توان رد این سینما (به ویژه فیلم‌های ژان ویگو) را در کارهای او یافت. همین بینش، تارکوفسکی را نه فقط از برداشت رسمی و مبتذل که فضای آفرینش هنری و سینمایی را در اتحاد شوروی تنگ کرده بود (رئالیسم سوسیالیستیِ استالین و ژدانف) دور می‌کرد، بل سبب می‌شد که او به سنت سینما-حقیقتِ ژیگا ورتف نیز بدبین شود. باز به همین دلیل، تارکوفسکی در اشاره‌ای به سینمای آمریکایی تجربه‌گر و نوجوی دورانش نیز لحنی انتقادی داشت، و بیان رئالیستی آن را «تسلیم شدن به واقعیتِ عینی و خارجی» می‌یافت. اوج این داوری یاد او از فیلم‌هایی چون ***سایه‌های*** جان کاساوتیس و ***رابطه‌ی*** شرلی کلارک است (که هر دو به سال ۱۹۶۱ ساخته شده‌اند)، و او آن‌ها را نیز هم‌چون ***گاه‌نامه‌ی یک تابستان*** ژان روش (باز محصول همان سال) «تسلیم شدن بی‌قید و شرط به عینیّت» می‌دانست. حکم سخت‌گیرانه‌ای که در مورد هیچ یک از این فیلم‌ها درست نیست. واقعیت دوم در تمام کارهای کاساوتیس با همان قدرت مطرح است که در ***آینه***. جدا از ظاهر مستندگونه‌ی ***گاه‌نامه‌ی یک تابستان***، این فیلم با همان هدف سینمای تارکوفسکی جهان روایی را در برابر تماشاگر می‌گشاید.

این‌جا باید به اشاره‌ای بگویم که من این دیدگاه رایج را نادرست

می‌دانم که که میان فیلم مستند و فیلم روایی تفاوتی ماهوی قائل می‌شود، و نخستین را بیان سرراست و بی‌میانجی واقعیت می‌داند، و دومی را بیان دنیای خیالی هنرمند که در آن گویی واقعیت از صافی ذهن و خیال هنرمند گذشته است. چنین نیست که چشم سینماگر مستندساز همان عدسی دوربین او باشد، یا سینمای داستانی را شکافی ژرف و برناگذشتنی از واقعیت جدا کند. تارکوفسکی نیز در جریان فعالیت سازنده‌اش، و به ویژه در *آینه*، نشان داده بود که چنان تفاوتی را نمی‌پذیرد. از نظر او، منش استنادی سینمای مستند تا همان حد به خیال و روایت وابسته است که منش روایی سینمای به اصطلاح داستانی به واقعیت پیوند دارد. او می‌دانست که قبول تفاوت میان آن‌ها فقط موجب بدفهمی‌های بعدی خواهد شد.[1] انتقاد تارکوفسکی به سینمای کاساوتیس، کلارک و روش فقط ناظر به آثار و برداشت‌های این سینماگران بود، و ریشه در یک بدفهمی نظری که تفاوت میان سینمای مستند و سینمای روایی را برجسته می‌کند، نداشت. تارکوفسکی به دلیل دفاع از فاصله‌ای که واقعیت دوم با بیان هم‌چون بازتاب واقعیت دارد، راه‌گشای بیانی نو در سینما بود. او به ما یادآور می‌شد که قطارِ برادران لومیر که آهسته به ایستگاه «لاسیوتا» نزدیک می‌شد، با این که قطاری زاده‌ی سینما و محدود به تالاری تاریک بود، می‌توانست تماشاگران ترسیده را از آن تالار فراری دهد. آنان نه از واقعیت عینی بل از آن‌چه خود واقعیت پنداشته بودند به هراس می‌افتادند: «و سینما در همان لحظه زاده شد».[2]

---

۱. در مورد این بدفهمی بنگرید به مقاله‌ی «واقعیت در فیلم» در: ب. احمدی، *آفرینش و آزادی، جستارهای هرمنوتیک و زیبایی‌شناسی*، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۸، صص ۴۳۲-۴۳۵.

2. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.62.

کدام واقعیت؟

واقعیت هرگز به‌گونه‌ای عینی، خشک و بی‌میانجی بر ما نمایان نمی‌شود. دست انسان که می‌سوزد سوزشی است متفاوت با سوختن یک کاغذ. انسان تصوری از سوختن در سر دارد و دست او جزیی بی‌جان از یک شیی نیست. آن‌چه را که می‌بینم هم‌چون چیزی و امری، بنا به پیش‌دانسته‌هایی، و منطبق با طرحی و نقشه‌ای می‌بینم. صدایی که می‌شنوم یک آوای ناب فیزیکی نیست، حتی می‌تواند هم‌چون تکرار نام آندری در *نوستالگیا* واقعیت دوم باشد. چیزها «خارج از من» نیستند. همه چیز با یادمان‌ها، خواست‌ها، و دانسته‌های من همراه‌اند. من همین جهانی هستم که با آن زندگی می‌کنم. همه چیز برای من همراه با من معنا دارند. سینما هم نه می‌تواند و نه موطف است که واقعیت بیرون را ثبت کند. سینما واقعیت را می‌سازد. نشان می‌دهد که هر چه می‌بینیم آمیزه‌ای است از خیال و دانایی و وجود.

تارکوفسکی استاد نمایان کردن این آمیزه بود. در فیلم‌های او مرزی میان خیال و رویا با «واقعیت عینی» وجود نداشت. او می‌دانست که در نمایش لحظه‌های «واقعی» نمی‌تواند به ثبت رویدادهایی عینی بسنده کند، و نمایش رویاها، پندارها و آرزوها همان آشکارگی واقعیت است. یادآوری برای تارکوفسکی زندگی واقعی این لحظه است. رویاها در لحظه‌ی دیدن واقعی می‌نمایند، و همه کس با این تجربه آشناست. اما آن‌ها در لحظه‌های یادآوری نیز می‌توانند واقعی بنمایند. من در رویاهای روز و رویاهای شب خود زنده‌ام. به همین دلیل تارکوفسکی آموزش می‌داد: «رویاها را با دقت تمام نشان دهیم. جذاب‌ترین و هراس‌آورترین رویاها آن‌هایند که جزییات دقیق همه چیزشان به یاد

می‌آیند».[1] گذشته (هر امری که در گذشته روی داده، خواه به راستی اتفاق افتاده، یا زاده‌ی خیال بوده باشد) امری نیست که برای همیشه پشت سر من باشد، و رویدادی از دست رفته تلقی شود. تاویل و برداشت امروز من از گذشته سازنده‌ی باورها و جهت‌دهنده به کنش‌های من است. من اکنون در گذشته‌ام زندگی می‌کنم، و رو به سوی آینده‌ای دارم، چون آن را طرح می‌ریزم. من زمان هستم.

هنرمند زندانی واقعیت عینی نیست. آزادی هنرمند در شکل دادن به واقعیت جلوه‌گر می‌شود. هنرمند توالی «منطقی» و زمان گاه‌نامه‌ای را برنمی‌تابد. اثر هنری نبردی است با کوشش هر یک از واقعیت و خیال وقتی می‌خواهند دیگری را واپس برانند. این راز حضور آن همه عوامل و عناصر «نامعقول» در فیلم‌های تارکوفسکی است. در *آینه* پسرک به سودای تماشای آتش‌سوزی انبار همسایه، شتابان از صندلی برمی‌خیزد، و می‌رود. دقیقه‌ای بعد بی هیچ دلیل منطقی لیوانی از روی میز میافتد، و می‌شکند. رها از هر منطق رفتاری، دخترک در *استاکر* لیوان‌های روی میز را با نگاه خویش به حرکت وامی‌دارد، و در واقع به معجزه‌ای شکل می‌دهد. پزشک در آغاز *آینه* به مادر می‌نگرد، بادی تند به سوی مادر می‌وزد، و چون مرد پشت به مادر می‌کند، باد می‌ایستد. با نگاه بعد، بادی دیگر آغاز می‌شود. در *نوستالگیا* چشم‌انداز تپه‌ها و رودخانه‌های روسیه از پنجره‌ای گشوده در اتاقی ویرانه در توسکانی ایتالیا به درون می‌ریزد، و بی هیچ دلیل صدایی همچون افتادن تیله‌ای شیشه‌ای در اتاق هتل به گوش گُرچاکُف می‌رسد. ایستگاه فضایی در *سولاریس* بر فراز اقیانوس خاطره‌ها قرار دارد، و در پایان معلوم می‌شود که زمین در دل اقیانوس است. سینما

---

1. *ibid*, p.72.

برای تارکوفسکی گستره‌ی امکان‌پذیر شدن ناممکن‌هاست. در سینمای تارکوفسکی که همواره شخصیت‌ها در انتظار رویداد معجزه‌ای هستند، می‌توان دید که خود سینما یک اعجاز پایان‌ناپذیر است.

ناقدان دولتی در اتحاد شوروی، این پیروان روایت رسمی تاریخ از زبان استالین و جانشینان او، *آندری روبلف* را «ضد تاریخی» خواندند، و نمی‌دانستند که از نگاه تارکوفسکی این «اتهام» جز ستایشی بزرگ نیست. سینماگر تسلیم تاریخ رسمی نشده بود، زیرا سودای ساختن تاریخی سینمایی در سر داشت. تارکوفسکی در گفت‌وگو با یان کریستی و مارک لفانو گفت: «سینما هنری است سخت پیچیده و به‌گونه‌ای ژرف شاعرانه. بی‌نیاز است از هر طرح تاریخی‌ای که در عمل فقط توان‌هایش را محدود می‌کند. وقتی *آندری روبلف* را می‌ساختم هیچ در فکر ساختن فیلمی تاریخی نبودم».[1] جای دیگری تارکوفسکی گفت که در *آندری روبلف* (جدا از دقت به اسناد تاریخی و دیدگاه مشاورانش در امور تاریخی که به گمانش اموری ضروری می‌آمدند) نه بر استناد تاریخی، بل بر «پی‌گیری راه روبلف در سراسر روزگار دردباری که از سر گذرانده بود» تاکید داشت. او افزود که شرح رویدادها تا آن‌جا که بیانگر دشواری‌های اخلاقی‌ای بود که پیش روی روبلف قرار داشتند، به‌کار می‌آمد، و خود او به عنوان یک سینماگر می‌باید «همه چیز را در خدمت ایجاد حس پیروزی در پایان فیلم قرار می‌داد. علت وجودی فیلم هم فقط همین احساس بود و بس».[2] از زندگی آندری روبلف شمایل‌نگار و نقاش دیواری روس چندان سند و اطلاعاتی به دست ما نرسیده است. ما حتی سال‌های تولد و مرگ او را به دقت نمی‌دانیم. فقط از این نکته باخبریم که او در سده‌ی پانزدهم

---

1. *Positif*, no.249, 1981, p.25.

2. *Positif*, 109, Octobre 1969, pp.4-5.

در شهر روسی ولادیمیر کار می‌کرد، و راهب کلیسا بود. نکته‌هایی پراکنده هم در مورد مسافرت او به ونیز، و نابینایی‌اش در پایان زندگی به دست ما رسیده که چندان معتبر نیستند. به نظر می‌آید که آثاری را به او نسبت داده‌اند، و برخی از کارهایش ناتمام باقی مانده‌اند. تارکوفسکی به یاری این شخصیت تاریخی ناشناخته، آندری روبلفِ خودش را آفرید، و فضای دوران او را باز ساخت تا «مسائل اخلاقی و بنیادین دوران کنونی» را پیش بکشد: «من آن فیلم‌های تاریخی‌ای را که هیچ رابطه‌ای با زمان حاضر ندارند، نمی‌فهمم. از نظر من مهم‌ترین کار استفاده از مواد تاریخی است تا بتوانیم اندیشه‌ها و باورهای انسان معاصر را بیان کنیم، و شخصیت‌هایی امروزی بیافرینیم».[1]

موضوع اصلی *آندری روبلف* برخلاف پندار بسیاری، زندگی راستین روبلفِ نقاش نیست. وظیفه‌ی تاریخ‌نگاران فرهنگستانی و نظریه‌پردازان حزبی و دولتی این بود که شرح دهند، در سده‌ی پانزدهم کدام وجه تولید اقتصادی غالب بوده، و چه طبقاتی قدرت را در دست داشتند، تا به قول خودشان روشن کنند که چرا روبلف آن همه زجر کشید. اما برای تارکوفسکی آن روش نه فقط کاشف و نمایانگر دردهای معنوی یک انسان نبود، بل در اصل با رسالت هنر هم‌خوانی نداشت. مساله بر سر تدقیق دورانی تاریخی نبود. روبلف فقط وقتی جالب و جذاب است که شخصیتی هم‌دوران با ما دانسته شود. او باید از پوسته‌ی تاریخ رسمی و تفسیرهای حکومتی بیرون می‌آمد، تا دانسته می‌شد که او مثل ما، و همراه با ما، با دشواری‌ها روبرو می‌شود و زجر می‌کشد. همان‌طور که در *کودکی ایوان* نیز شخصیت اصلی فیلم آن قهرمان قالبی فیلم‌های جنگی

---

1. I. Montague, "Man and Experience: Tarkovsky's World" in: *Sight and Sound*, Spring 1973, p.193.

شوروِیایی نیست. قهرمان جوان ارتش کمونیسم در نبرد میهن‌پرستانه با اشغال‌گران نازی، در فیلم تارکوفسکی از نظر دور می‌شود، و به جای او موجودی زنده، یک انسان، کودکی تنها، درون‌گرا، و ناامید قرار می‌گیرد. کسی که آینده‌ای ندارد و گویی مرگ یگانه راه در پیش پای اوست. ژان پل سارتر در انتقادی به ناقدان کمونیست ایتالیایی یادآور شد که ایوان چهره‌ای تازه در هنر روزگار ماست، و فیلم تارکوفسکی در حکم نقدی است از آن قهرمان مثبت و آرمان‌گرای رئالیسم سوسیالیسم: «ایوانِ دیوانه، هیولایی یا قهرمانی گمنام است، او معصوم‌ترین و دوست‌داشتنی‌ترین قربانی جنگ است».[1] سارتر به پیروی از گفته‌ای از شاعر روس آندری وزنسنسکی فیلم تارکوفسکی را «سوررئالیسم سوسیالیستی» خواند. فیلم از واقعیت فراتر می‌رود. ما در پله‌ای تجریدی‌تر از آن چه به طور معمول بیان رئالیستی نامیده می‌شود، شاهد مصیبت‌های درونی انسان هستیم. این فیلم بیان راستین «سرنوشت یک انسان» است، و نه فیلم بوندارچوک با پس‌مانده‌های قهرمان‌سازی استالینیستی‌اش. در *کودکی ایوان* انسان چنان که به راستی هست، هم‌چون یک فرد، با دنیای درونی‌اش، عاطفه‌ها و دلبستگی‌هایش، و در کاستی‌های انسانی‌اش، مطرح می‌شود. او مطرح است پیش از آن که از وظیفه‌های اجتماعی و اخلاقی او سخنی در میان باشد. جنگ با نازی‌ها که برای سینماگران حزبی و حکومتی انگیزه‌ی صدور بیانیه‌های

---

۱. نامه‌ی سارتر با عنوان «گفتاری نقادانه در مورد کودکی ایوان» برای نخستین بار در (روزنامه‌ی *Unita* ۹ اکتبر ۱۹۶۳) منتشر شد. بعدها در مجلد هفتم مجموعه‌ی مقاله‌های او باز منتشر شد. متن در مجموعه‌ی زیر هم یافتنی است:

J. P. Sartre, *Situations VII*, Gallimard, Paris, 1965, pp.332-342.

M. Estève, ed, *Études cinématographiques 135-138, Andrei Tarkovsky*, Lettres modernes, Paris, 1986, pp.5-13.

ایدئولوژیک بود، در فیلم تارکوفسکی از نگاهی دیگر و به معنای دقیق واژه انسانی‌تر مطرح شد. جنگ تقدیر دهشت‌باری دانسته شد که از ایوان بی‌خویشی آفرید تنها، که فقط در رویاهای خویش و در مسیر بازسازی خاطره‌هایش انسانی است دارای خیال و عقل. ایوان در جامعه‌ی شوروی پس از جنگ جایی نداشت، زیرا آن جامعه به رنج‌های او پاسخ نمی‌داد. جای ایوان در همان اسناد پراکنده‌ی بایگانی کشته‌شدگان جنگ بود، در خیابانی در برلین سقوط‌کرده. شهری که اکنون گرسنگی و بی‌پناهی را تجربه می‌کرد.

چند سال پیش من در یک دست‌فروشی در پیاده‌روی خیابانی در مرکز تهران یک کتاب مصوّر کوچک روسی خریدم. چاپ سال ۱۹۴۴. کتاب یک خودآموز الفبای روسی برای مبتدیان است، کاغذهایش به شدت زرد و کهنه شده‌اند. تصاویر فراوان کتاب طرح‌های ساده‌ای هستند. از جمله دختر و پسری با مادرشان در اتاق داچا (کلبه‌ی چوبی جنگلی) بازی می‌کنند، دختری در جنگل راه می‌رود، مادری نوزادش را در بغل دارد، بچه‌ها در برف بازی می‌کنند، در برکه‌ای کوچک سگی شنا می‌کند، مادری تکیه به چارچوب در داده و به بازی بچه‌ها نگاه می‌کند، و البته تصاویری از لنین و استالین، و از پرچم‌های داس و چکش. میان تصاویر کتاب که آرامش زندگی روستایی را نشان می‌دهند، و وضع واقعی روستاهای روسیه در سال ۱۹۴۴، یک سال به پایان جنگ مانده، کوچک‌ترین هم‌خوانی وجود ندارد. بچه‌ها شادند و مادرها خندان. قرار است که فضای فیلم *آینه* همان فضای تاریخی و زمان‌ـمکانی تصاویر کتاب باشد. نمونه‌های بالا با اندکی تفاوت در آن فیلم هم آمده‌اند. اما آن‌جا، چنان که باید، زندگی راستین چون قلمرو فاجعه‌ها و سختی‌ها ترسیم شده است. تصاویر کتاب کوچک، چاپ همان سال‌های جنگ،

واقعی نیستند. حتی وضعی آرمانی در آینده را مجسم نمی‌کنند، زیرا هر سند فرهنگی و هر اثر هنری زمانی چنین کاری می‌کند که نسبت به وضعِ موجود موضع انتقادی و ناپذیرا گرفته باشد. آن سند فرهنگی‌ای که امروز را به جای وضع آرمانی فردا نشان دهد، راست‌گو نیست. برعکس، *آینه* راهی به جهان تصویرهای راستین است، زیرا با ژرفنای رنج‌های بشری چنان که در این لحظه‌ی تاریخی به چشم آمده‌اند، پیوند خورده است.

واقعیت و خیال

دومنیکو، شوریده‌ی بی‌خویش در *نوستالگیا* می‌پرسد: «من کجایم؟ نه در واقعیت و نه در خیال؟». پرسش و شاید بتوان گفت سرگشتگی او یادآور «سینمای تارکوفسکی» است. سینمایی در میان راه تعریف‌های کلاسیک از دو سینمای مستند و سینمای روایی. در حالی‌که هردو نیز هست. هم روایت‌گر داستان‌هاست و هم واقعیت‌هایی را به گونه‌ای مستند ثبت می‌کند. در استناد خود قصه‌گوست، و در روایت‌هایش واقعیت را فراموش نمی‌کند. در *آینه* رشته فیلم‌های مستندی آمده‌اند. در قلب فیلم یک فیلم مستند جای دارد. گذر سربازان خسته و پریشان ارتش سرخ از دریاچه‌ی سیواش در سال‌های جنگ با آلمان هیتلری. سربازانی بیان‌گر واقعیت جنگی مهیب که در حرکت آنان برخلاف کلیشه‌های سینمای شوروی، هیچ نشانی از این که سربازان جانب حق هستند، وجود ندارد. چندان در فقر و مصیبتِ جنگ غرقه‌اند که می‌توانند هر سربازی، در هر جنگی، در هر دوره‌ی تاریخی، باشند. گویی هر کدام از آنان تنهایند، و هیچ چیز حتی نظم سربازخانه‌ای آن‌ها را با هم متحد نمی‌کند. در کوشش برای عبور از آب و گِل و لای مشترک‌اند. آن‌ها می‌خواهند مهمات خود را از دریاچه عبور دهند، و در همین کوشش نامنظم‌شان، هر کدام تصویری

از تنهایی انسان را به نمایش می‌گذارند. تارکوفسکی گفته: «این فیلم مستند مرا گیج و مبهوت کرد... پیش‌تر هرگز چنین فیلمی ندیده بودم، این یکی از مهم‌ترین لحظه‌ها در تاریخ پیشروی ارتش شوروی در سال ۱۹۴۳ بود. فیلمی یکه بود. باورکردنی نبود که این میزان از فیلم خام برای ثبت یک حادثه که به‌گونه‌ای ناگسسته پیگیری می‌شد، به‌کار رفته باشد. فیلم آشکارا کار یک استاد بود. هنگامی که سربازان، انگار که از دل نیستی، پیش چشمان من ظاهر می‌شدند، و کوششی فراسوی توان طبیعی انسان، کوششی هراس‌انگیز را در سوگ‌بارترین لحظه‌های تاریخ ادامه می‌دادند، من دانستم که این تصاویر هم‌چون مرکز، گوهر و قلبِ فیلمی در خواهد آمد که قرار بود فقط خاطرات تغزلی کودکی من باشد».[1]

این‌سان خاطرات کودکی یک روس، خاطراتی از داچا، و از مادر و باد و درخت، به جنگی عظیم و ویرانگر پیوند می‌خورد، و حتی بیش از این، تصاویر عبور از دریاچه فراتر از آن جنگ به مصیبت تاریخی ملت روس در سده‌ی بیستم بازمی‌گردند. تازه، کار به این تعمیم ختم نمی‌شود. آوای شاعر، صدای پدر تارکوفسکی می‌آید که شعری از خود را می‌خواند، و در آن به ما یادآور می‌شود که در زمین مرگ نیست. و این گونه، این لحظه‌ها از سرنوشت یک ملت هم فراتر می‌روند، و به تمامیّت زندگی و سرنوشت بشری گره می‌خورند. تارکوفسکی از نخستین بار که این فیلم مستند را دید، یاد کرده، و گفته که در آن لحظه‌ها که مردانی خسته از آب‌ها می‌گذشتند، گمان برد که از این مردان یکی هم زنده نمانده است. آن‌ها پای در گل و شل داشتند و به دشواری راه می‌سپردند: «بعدها دانستم که فیلم‌بردار نظامی، سازنده‌ی واقعی این فیلم که نگاهی چنان

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, pp.130-131.

نافذ به گرداگرد خویش می‌انداخت، در همان روز ساختن این فیلم مستند کشته شده است». در زمین مرگ هست.

سینمای تارکوفسکی حرکتی است به سوی این مستند. نگاهی چندان شاعرانه به حقیقت تلخ که آن را پندار و خیال نمایان کند. در عین حال وابسته و دل‌بسته به واقعیت. هم‌چون داستایفسکی که در یادداشت‌هایش پرسیده بود که «چه چیز می‌تواند برای من جذاب‌تر و مهم‌تر از خود واقعیت باشد؟»، و باز در جهانی خیالی گام برمی‌داشت. تارکوفسکی حتی یک بار اصطلاح «سینمای شاعرانه» را نه فقط در مورد کارهای خودش، بل به طور کلی رد کرده بود: «واژه‌ی شاعرانه به سینما معنایی نمادین و استعاری می‌بخشد که با گوهر تصویری آن خوانا نیست».[1] اما، آرمان خودش از بیان سینمایی هیچ دور از بیان شاعرانه نبود: «کسی را در فضایی بی‌پایان نهادن، او را با آدم‌هایی بی‌شمار که هر دم به او نزدیک یا از او دور می‌شوند رویارو کردن، آدمی را به تمامی جهان مرتبط کردن، این است معنای سینما».[2] این جز آرمان دست‌یابی به بیانی شاعرانه چیست؟

تارکوفسکی از فیلم‌سازی آرمانی خویش چنین یاد کرده است: «میلیون‌ها متر فیلم در اختیار مولف باشد که بر آن‌ها لحظه به لحظه، روز به روز، و سال به سال، زندگی یک انسان را به گونه‌ای مداوم و منظم پیگیری و ثبت کند، از تولد تا مرگ، و از میان این همه دو هزار و پانصد متر یعنی به اندازه‌ی یک ساعت و نیم فیلم بیرون بکشد».[3] اما آن میلیون‌ها متر فیلم از کدام نگاه شکل گرفته‌اند، با کدام نظم تصویری، از کدام زاویه، با چه نوری؟ چه میزان از ثبت آواها؟ چه کسی گفته که آن آدم چه می‌دیده، و چه می‌شنیده، و به چه چیز می‌اندیشیده، و چه خواب‌هایی

---

1. *ibid*, p.66.
2. *ibid*, p.66.
3. *ibid*, p.65.

می‌دیده، و چه آرزوها و خواست‌هایی داشته؟ در این ثبت واقع‌گرایانه‌ی یک زندگی، چه کسی قانون ثبت را می‌سازد، و اجرا می‌کند، و مهم‌تر چه کسی آن دو هزار و پانصد متر را انتخاب می‌کند، و بر اساس کدام تجربه، کدام زندگی؟ آیا راهی جز این هست که بگوییم در سینمای آرمانی تارکوفسکی هم از میان انبوه واقعیت‌های مستند، فقط هم‌خوان با حسی درونی و شاعرانه می‌توان مجموعه‌ای کوچک از تصاویر و صداها فراهم آورد؟ حسی درونی که پلی میان واقعیت و خیال بکشد، راهی میان آگاهی و ناخودآگاهی بیابد، و از بیداری به خواب گذر کند. حتی آرمان سادگی تارکوفسکی هم او را از شعر یعنی گزینش نظمی تازه میان واقعیت‌ها خلاص نمی‌کند: «تمامی کار آفریننده رو به سوی سادگی، یافتن بیانی ساده، دارد. این به معنای گذر به ژرف‌ترین سطح بازسازی زندگی است. این کنش سخت‌ترین بخش در آفرینش هنری است: یافتن کوتاه‌ترین راه میان همه‌ی آن‌چه می‌کوشی بیان کنی، و بازسازی نهایی آن در تصویری کامل‌شده. جدال برای دسترسی به سادگی، جستجوی دردبار شکلی است که با حقیقتی که از پیش آن را یافته‌ایم خوانا باشد».[1] تارکوفسکی از رافائل و نقاشان رنسانس یاد می‌کند که از یک سو هدف‌شان یافتن بیان ساده بود و از سوی دیگر می‌خواستند معنای چیزی که می‌کشند، روشن باشد، و: «آشکارگی و شفافیت اندیشه را بتوان در آن بازیافت».[2]

تردید

گذر از جهان آشنا و «منطقی» به جهانی خیالی که می‌توان گفت فراسوی وضع موجود حضور دارد، در فیلم‌های تارکوفسکی چنان نرم و آسان

1. *ibid*, p.113.
2. *ibid*, p.47.

صورت می‌پذیرد که نتیجه‌ی آن‌گونه‌ای تردید نسبت به قاعده‌های منطقی و واقعیت‌های مادی را دامن می‌زند. آیا استاکر سفری به منطقه‌ی ممنوع رفته و از آن‌جا به جهان آشنای هرروزه بازگشته، یا سفر در ذهن او انجام شده، و زاده‌ی خیال یا آرزویش بوده؟ آیا جهان منطقه‌ی ممنوع که استاکر چنان به آن دل بسته بود، با اشتیاق خوابیدن روی خاک‌ها و شنیدن موسیقی‌ای ملایم (با آوایی شرقی)، همان جهان خیالیِ گرامی او نیست؟ آیا هاری در **سولاریس** زاده‌ی نیروی مرموز اقیانوس است و به راستی هستی عینی ندارد؟ آیا این زنی که به ذهن و خیال کریس می‌آید، فقط زاده‌ی وجدان معذب اوست؟ آیا در ***نوستالگیا*** به راستی شمعی جهان را نجات می‌دهد، یا فقط در پندار گُرچاکُف و دومنیکوست که چنین نیروی اعجازآمیزی می‌یابد؟ در ***استاکر*** نویسنده از دو هم‌سفر خویش جدا می‌شود، و برخلاف اندرزهای راهنمای خود، در خط مستقیم، به سوی خانه پیش می‌رود، و ناگهان صدایی می‌شنود که او را به نام می‌خواند، و فرمان توقف می‌دهد. صدایی که استاکر را به هراس می‌اندازد. به راستی چه شده است؟ این ندایی درونی ناشی از ترس نیست، چرا که جز نویسنده دیگران هم آن را می‌شنوند. در منطق کرداری شخصیت‌های فیلم‌های تارکوفسکی همواره موارد متناقض یافتنی است. ابهام این موارد بیان‌گر نابسندگی مناسبات علت و معلولی‌ای است که اساس منطق عینی‌گرایانه‌ی مدرن را شکل داده است. جهان واقعی زاده‌ی پندار ما از واقعیت است.

در ***ایثار*** این تردید حتی قدرت‌مندتر یافتنی است. خود تارکوفسکی احتمالی را پیش کشیده و گفته: «شاید بتوان همه چیز را در این فیلم زاده‌ی رویاها و پندارهای هذیانی دیوانه‌ای دانست که در پی نتیجه‌ی رفتارش به تیمارستان سپرده شده است، بی آن که دیگر کسی کاری با او داشته

باشد».[1] این احتمال که در حق *اتاقک دکتر کالیگاری* روبرت وینه کاراست، در مورد *ایثار* آشکارا نابسنده است. اگر همه چیز را زاده‌ی پندارهای مجنونی بدانیم آنگاه آن‌چه خود تارکوفسکی به عنوان پیام معنوی فیلم‌اش پیش می‌کشید کم‌رنگ می‌شود. از سوی دیگر در فیلم هیچ نشانه‌ای در تایید این تاویل یافتنی نیست. چرا طرح هر داستان و روایتی را محصول تخیل یکی از شخصیت‌ها ندانیم که بعدها به این داستان اندیشیده است؟ پیتر گرین در مقاله‌ی «آپوکالیپس و ایثار» این فرض را به گونه‌ای دیگر و پذیرفتنی‌تر مطرح می‌کند. او می‌نویسد که شاید تمامی فاجعه زاده‌ی کابوس الکساندر باشد.[2] از یک سو در کل فیلم رویا، کابوس، و خواب دیدن نقش مرکزی دارند، و کنش‌های شخصیت‌ها به ویژه در آغاز فاجعه بی‌منطق و تخیلی می‌نمایند، از سوی دیگر، رنگ فیلم درست در آغاز همین سکانسِ فاجعه دگرگون می‌شود، و از رنگ‌های روشن و مات تابستان سوئدی، به رنگی تیره و تار تبدیل می‌شود، چنان که در آغاز سکانس فاجعه بسیار نزدیک به فیلمی سیاه و سفید می‌نماید. این روال خیالی و بیرون شدن از منطق هرروزه حتی پیش از سکانس فاجعه نمایان می‌شود. از جایی که الکساندر از خانه بیرون می‌رود، و ماریا به او نمونه‌ای از خانه‌ی چوبی را که پسرک ساخته است، نشان می‌دهد، فضای فیلم عوض می‌شود، و تا صبح روز بعد که الکساندر را در اتاقش نشسته می‌یابیم، و او درک می‌کند که فاجعه روی نداده است، ادامه می‌یابد. ماریا آن شخصیت مرکزی‌ای است که در آغاز و پایان این کابوس قرار دارد. در این شب نیمه‌ی تابستان الکساندر وارد هزارتوی رویاها و

---

1. A. Tarkovski. *Le temps scellé*, p.206.

2. P. Green, "Apocalypse and Sacrifice", in: *Sight and sound*, Spring 1978, pp. 115-117.

هذیان‌ها می‌شود. گویی او به منطقه‌ی ممنوع ***استاکر***، یا نمازخانه‌ی اعظم گالگانوی قدیس در ***نوستالگیا*** گام نهاده است. گرین فرض دیگری را هم پیش می‌کشد. شاید این کابوسی است که پسرک می‌بیند. فیلم‌های تارکوفسکی سرشارند از رویاها و کابوس‌های کودکان. در ***ایثار*** پسرک در تمامی طول شب خوابیده است. پس از آرام گرفتن آدلایید، الکساندر به طبقه‌ی بالای خانه می‌رود، و کنار در اتاق پسرک می‌ایستد. پسرک نیم بیدار است و از پنجره‌ی اتاقش نوری مرموز به داخل می‌تابد. شاید او در خیال خود یا در کابوسی راهی برای رهایی جهان از فاجعه را متصور می‌شود. در پایان شب بستر او را می‌بینیم که خالی است. نمی‌دانیم که فیلم کابوس الکساندر است که پسر خویش را به خواب می‌بیند یا کابوس پسرک است که پدرش را در متن رویدادی نامتعارف می‌یابد. معلوم نیست که فیلم نگاهی است به گذشته، یا گونه‌ای تخیل پیش‌گویانه درباره‌ی آینده است. ایثار نسل پیش است برای نسل بعد (الکساندر برای پسرک) یا ایثار نسل بعدی است برای نسل قبلی (اسماعیل و مسیح برای پدرهای‌شان).[1]

در ***ایثار*** این تردید در مورد نسبت دنیای راستین و دنیای خیال نکته‌ای مهم‌تر از نکته‌های دیگر فیلم‌های تارکوفسکی را پیش می‌کشد. با فرض این که شب هولناکی که شاهد آن هستیم زاده‌ی کابوس الکساندر، پسرک یا هر کس دیگر باشد، مفهوم مرکزی فیلم یعنی کنش ایثارگری بی‌معنا می‌شود. پیام اصلی از نظر تارکوفسکی فقط با رویداد معجزه (نجات جهان در پی قربانی کردن خویش) معنای کامل خواهد یافت. اکنون می‌پرسم که آیا این معنایی کامل است؟ آیا ایثار گونه‌ای عهد یا معامله است؟ آیا این ایثار است که به خدا بگوییم من از خانه، دوستان و پسرم

---

1. *ibid*, p.118.

می‌گذرم، و تو هم در عوض آن‌ها را نجات بده؟ آیا ایثار گرفتن چیزی در مقابل از دست دادن چیزی دیگر است؟ یا از کف دادن است بدون چشم‌داشت چیزی؟

ایثار درست به دلیل این که در مرز واقعیت و خیال جای گرفته امکان تاویل‌های بی‌شمار را فراهم می‌آورد. درنتیجه، امکان اندیشیدن و قیاس و پیش‌رفت خیال را می‌سازد. خود تارکوفسکی بارها نوشته که مایل نیست تا راه حلی خاص را به تماشاگر آثارش تحمیل کند: «محدود شدن معنای فیلم فقط به یک تاویل، به هررو، با ساختار درونی فیلم در تضاد است»،[۱] با وجود این از «پیام نهایی فیلم» و «پیام معنوی آن» یاد می‌کند، و می‌نویسد: «برای من به عنوان آدمی مذهبی، انسانی که بتواند خود را به عنوان قربانی تقدیم کند، جالب است. جدا از این که ایثار او در راه اصولی معنوی باشد یا برای نجات خودش، یا ترکیبی از این دو. کنشی این چنین، آشکارا گسست کامل از دلبستگی‌های خودپرستانه را چون پیش‌فرض درخود دارد. ایثارگر بیرون گستره‌ی منطق رویدادهای «طبیعی» قرار می‌گیرد و از جهان مادی و قانون‌های آن جدا می‌شود. با این همه (شاید درست به همین دلیل) ایثار او دگرگونی‌های ملموسی را پدید می‌آورد. فضایی که در آن چنین انسانی وجود دارد، کسی که آماده است تا همه چیزش و خودش را قربانی کند، هرچند فضایی است متضاد با دنیای تجربی ما، اما به هیچ‌رو کم‌تر از این دنیا واقعی نیست».[۲]

ایثار به *اردت* دراير همانند است. در هردو فیلم، مکان رویداد حوادث جایی است دورافتاده، یکی خانه‌ای در جزیره‌ی گوتلند، در شمال اروپا، و دیگری مزرعه‌ای در میان تپه‌های شنی یوتلند باز در شمال اروپا. فضای

---

1. A. Tarkovski, *Le temps scellé*, p.205.

2. *ibid*, p.199.

اصلی هر دو فیلم خانه‌ای است، مکان زندگی خانواده‌ای کوچک با دوستان نزدیک‌شان. شخصیت اصلی هر دو فیلم بی‌خویشی است شوریده. در هردو فیلم معجزه‌ای که با منطق شناخته‌شده‌ی زندگی هرروزه ناخواناست، روی می‌دهد. در هر دو این اعجاز بازگرداندن زندگی است. در فیلم درایر زندگی به اینگر بازمی‌گردد، و در *ایثار* به جهانیان. در *اردت*، مارن دختر کوچک «عزیزترین در قلمرو بهشت» است، و به یوهانس و نیروی اعجازگر او ایمان دارد. در *ایثار* پسرک به الکساندر باور دارد. توانایی شگفت‌انگیز دو سینماگر در تصویر فاجعه نباید موجب این شک شود که این فیلم‌ها نه در مورد معجزه‌ها، بل شرح کابوس‌هایی هستند. کسی در تاویل فیلم درایر همه‌ی رویدادها را از چشم مارن یا زاده‌ی خیال یا کابوس‌های او ندانسته است. فیلم چنان که خود درایر به خوبی نشان داده ما را نرم‌نرمک آماده‌ی پذیرش معجزه کرده است. با پیش کشیدن هراس ما از مرگ و نمایش مرگی نامنتظر ما را برای قبول اعجاز یوهانس آماده کرده است. تارکوفسکی هم با نمایش الکساندر و پسرک که در علف‌زار جنگلی نشسته‌اند، و با صدای باد و آن رویداد غریب خون‌ریزی از دماغ پسرک، ما را به خوبی آماده‌ی رویارویی با رویدادهایی فراسوی منطق عادی و هرروزه، کرده است.

اردت از یک سو وابسته به عرفان پروتستان است، و از سوی دیگر نشان می‌دهد که معجزه بیرون از قلمرو این سخن عرفانی رخ می‌دهد. به همین دلیل پیتر خیاط به بورگن سالخورده یادآور می‌شود که اعجازی که شاهد آن بوده‌اند، نمایانگر توانایی خداوند الیجاه و پیامبران **عهد عتیق** است. ایثار هم ریشه در عرفان ارتدکس دارد. نیایش الکساندر استوار به نیایش مومنان ارتدکس است. نیایش همواره عهدی است با خدا. هر زمزمه‌ی دعا، پیوندی است که انسان با خدا می‌بندد، و آمادگی ایثارگری

در دل این پیوند نهفته است. گذشته از این، می‌توان در سکانس نیایش و عهد بستن، معنایی دیگر نیز یافت. الکساندر بازیگر سابق، استاد تاریخ هنر، پدری مهربان و دوستی ثابت‌قدم، زاده‌ی همین جهان ماست. آیا در این پیوندی که با اشک و رنج با خدا می‌بندد گونه‌ای تردید نهفته نیست؟ کوششی برای یافتن پاسخ به این چالش درونی: اگر هستی ما را نجات بده.

اینگمار برگمان در طرح نخست **نور زمستانی** داستان مردی را مطرح کرد که به کلیسایی پناه برد و به خدا گفت: «تا خودت را به من نشان ندهی، از این‌جا خارج نخواهم شد، نه چیزی خواهم خورد و نه آبی خواهم آشامید، و نه کلامی حرف خواهم زد». برگمان گفته: «می‌خواستم فیلم در اصل درباره‌ی این مرد باشد».[1] اما طرح آغازین دگرگون شد. برگمان داستان واقعی ماهیگیری در بندر دالارنا در سوئد را پایه‌ی فیلم قرار داد. این مرد پس از گفت‌وگویی ناامیدکننده با کشیشی که ایمانش را از دست داده بود، خودکشی کرده بود.[2] برگمان این طرح را در رابطه‌ی کشیشی که به خاطر سکوت خدا در برابر رنج‌های آدمیان در نهان‌گاه وجودش به تردید دچار آمده، با ماهیگیری که از امکان دست‌یابی چینی‌ها به سلاح اتمی، و ویرانی هسته‌ای جهان به هراس افتاده، دنبال کرد. کشیش که نقش او را گونار بیورنستراند بازی کرده، در کلیسای خالی روزگار مدرن، یعنی دوران بی‌ایمانی مردمان، احساس می‌کند که خدا بنا به منطقی

---

1. I. Bergman, *Bergman on Bergman, Interviews with S. Björkman, T. Manns and J. Sima*, London, 1973, p.173.

۲. در کتاب *تصویرها* برگمان بخشی را به این فیلم اختصاص داده که بسیار مهم است:
I. Bergman, *Images*, trans. C. G. Bjorstöm and L. Albertini, Paris, 1992, pp.245-265.

درک‌ناشدنی خود را از حل مسائل انسانی کنار کشیده است.[1] ویلگوت سیومان در گزارشی از جریان ساختن **نور زمستانی** گفت‌وگوی برگمان با بازیگران فیلم را بازگو کرده است. بیورنستراند می‌پرسد که آیا ملاقات میان کشیش و ماهیگیر در واقعیت روی می‌دهد یا در رویای یکی از این دو، و برگمان پاسخ می‌دهد که این سکانس در مرز میان واقعیت و رویا رخ داده است، و می‌افزاید که این به حالت انسانی همانند است که از کابوسی ترسناک بیدار شده، اما هنوز ذهن و آگاهی‌اش در تسخیر کابوس است. می‌داند که بیدار است و کابوسی دیده اما هنوز رویدادهای کابوس او را در چنگ خود دارند.[2] برداشت خود برگمان از **نور زمستانی** این است که امری ناروشن و مبهم روی می‌دهد. همان ابهامی که سینمای تارکوفسکی را نیز انباشته است. الکساندر ***ایثار*** همان هراس ماهیگیر ***نور زمستانی*** را در دل دارد، و نمی‌فهمد که چرا خدا باید نابودی زمین را مقدّر کرده باشد. الکساندر سرانجام به همان نکته‌ای پی می‌برد که برگمان به سادگی بیانش کرده است: «زندگی همان‌قدر ارج و عزت دارد که خود ما برای آن قائل می‌شویم».[3]

در ***ایثار*** از واقعیت زندگی هرروزه دور می‌شویم، وکابوس‌ها و رویاها نیز اشاره‌هایی سرراست به واقعیت جهان هرروزه در بر ندارند. آن‌چه می‌ماند واقعیت دوم یا جهان فیلم است. تارکوفسکی نوشته: «هرچند منش شاعرانه‌ی دیگر آثارم در ***ایثار*** حفظ شده، اما بر جنبه‌ی دراماتیک

---

۱. تحلیلی درباره‌ی نور زمستانی در کتاب زیر یافتنی است:

J. Simon, *Ingmar Bergman Directs*, New York, 1972, pp.140-208.

2. V. Sjöman, *Diary with Ingmar Bergman*, trans. A. Blair, Ann Arbor, 1978, pp.6-7.

S. M. Kamkinsky ed, *Ingmar Bergman*, Oxford University Press. 1975, pp.230-238.

3. I. Bergman, *Begman on Bergman*, p.181.

آن بیشتر تاکید کرده‌ام... فیلم‌های قبلی من جز در مواردی معدود، از زندگی واقعی نتیجه شده‌اند. فیلم‌هایی واقعی، و برای تماشاگر قابل لمس هستند. اما در *ایثار* خود را به پی‌رفت روایی رویدادها، بنا به قاعده‌های نمایشِ تجربه‌های متعارف، محدود نکرده‌ام. ساختار روایی فیلم و بیان شاعرانه‌اش بارها قدرت‌مندتر از فیلم‌های گذشته‌ام با هم ترکیب شده‌اند».[1] تارکوفسکی ادامه می‌دهد که در *نوستالگیا* منش نمایشی در روایت‌گری محو شده بود، مگر در سکانس مشاجره‌ی اوجنیا و گُرچاکُف، یا در سکانس خودسوزی دومنیکو، و سه بار تلاش نهایی گُرچاکُف برای قرار دادن شمع به پای مجسمه. اما در *ایثار* مناسبات میان شخصیت‌ها چنان خصلتی دارد که گویی در هر لحظه مشاجره‌ای جدی میان آنان آغاز خواهد شد. در عین حال، موقعیت‌ها و مواضع آنان مدام دگرگون می‌شود. با وجود این تفاوت‌ها، می‌توانیم بگوییم که با توجه به رابطه‌ی مهم واقعیت و خیال دو فیلم *نوستالگیا* و *ایثار* همانندی‌های چشم‌گیر و فراوانی با هم دارند.

معنا و تاویل

اگر حق با تارکوفسکی باشد، و تصویر سینمایی به معنایی که مورد نظر متفکران نوافلاطونی و رنسانس بود «چیزی اندیش‌گون» باشد، از تاویل تماشاگر نمی‌تواند بگریزد، و درست به این دلیل که تاویل شکل بیان‌شده‌ی تجربه‌ای عملی و ذهنی است، یعنی در دستگاهی از نشانه‌ها (به طور معمول نشانه‌های زبانی) بیان می‌شود، نمادین است. در نتیجه، تصویر سینمایی نمی‌تواند از نمادسازی تماشاگر بگریزد.[2] تارکوفسکی،

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.262.

۲. این نکته که هر تاویلی، به هر شکل که باشد، به طور ناگزیر در متن سویه‌ای نمادین

اما بر این باور بود که تصویر سینمایی نمادین نیست. این نظر او بارها مخاطباناش را به شگفتی کشاند. تا آن‌جا که سخن‌رانی او در مدرسه‌ی سینمایی لندن در فوریه‌ی ۱۹۸۱ موجب بحثی طولانی میان او و شنوندگان جوانش شد، و از آن پس ناگزیر شد که بارها این باور خود را توضیح بدهد، و صفحات فراوانی از کتابش را هم به این موضوع اختصاص بدهد.[۱] تارکوفسکی نخست پذیرفت که «تصاویر سینمایی هرچقدر هم که آشکار باشند، که باید هم چنین باشند، دارای محتوایی اندیش‌گون، دقیق و مهم هستند»، و در نتیجه اعلام کرد که خود او به عنوان سینماگر «به تصاویر، نمادهایی سخت عاطفی» نیازمند است.[۲] وحدتی که او میان تصویر (صورت) و اندیشه قائل بود ما را به «چیز اندیش‌گون» لئوناردو بازمی‌گرداند. سال‌ها پیش از این، تارکوفسکی از انگلس مثالی آورده بود که معنای این‌همانی صورت و اندیشه را از نظر او روشن می‌کرد: «در یک اثر هنری کامل، هرچه فکر اصلی ژرف‌تر باشد، کمتر پنهان است».[۳] از این‌رو، زمانی که در سخن‌رانی لندن اعلام کرد: «به راستی عجیب است که فیلمی بسازیم و بخواهیم اندیشه‌ی خود را پنهان کنیم. فیلم‌های من اندیشه‌هایم را بیان می‌کنند، نه کمتر و نه بیشتر»،[۴] یا دو سال بعد به تاکید گفت: «من مفهومی متافیزیکی را در فیلم‌هایم پنهان

می‌یابد در هرمنوتیک مدرن ثابت شده است. برای نمونه بنگرید به دو مقاله‌ی پل ریکور با عنوان مشترک «هرمنوتیک نمادها و اندیشه‌ی فلسفی» در:

P. Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, Paris, 1969, pp.283-329.

۱. در مورد این سخنرانی بنگرید به مقاله‌ی کوتاه مارک لفانو در: *Positif*, no.249, p.24. یا به گزارشی در: *Sight and Sound*, Summer 1981, pp.152-160

۲. از گفت‌وگوی تارکوفسکی با آلدو تاسونه درباره‌ی *استاکر* در:

Positif, no.247, octobre 1981, p.26.

۳. گفت‌وگوی تارکوفسکی با میشل سیمان و دیگران در:

Positif, no.109, octobre 1969, p.5.   4. *Positif*, no.249, p.26.

نکرده‌ام»،[1] در واقع همان اصل بنیادین نظریه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی مورد قبول و قدیمی خود را چند باره تکرار کرد.

این نکته که اثر هنری فقط ثبت اندیشه‌های آگاه مولف است، چندان دقیق نیست. البته، در نگاه نخست چنین می‌نماید که هنرمند برداشت‌های خود از امور را در قالب اثر هنری شکل می‌دهد. اما مساله این‌جاست که هنرمند این کار را فقط بر اساس اندیشه‌های آگاه و دانسته‌ی خویش انجام نمی‌دهد. در آفرینش اثر هنری، سهم عناصری که بر خود هنرمند شناخته نیستند (و آن‌ها را «عوامل ناخودآگاه» می‌نامند) بیش از عناصر آگاه است. این نکته از نظر انگلس دور مانده بود که می‌گفت فکر اصلی هر چه ژرف‌تر باشد در اثر هنری کمتر پنهان می‌شود. درست برعکس، فکر اصلی چون در تمام سویه‌های ممکن خود (در توان‌مندی خود و نه فقط در فعلیت‌اش) بر هنرمند آشکار و روشن نیست، در اثر هنری هم آشکار نخواهد بود. این‌جا قلمرو راز و رمز و معناهای درونی، باطنی و پنهانی است. از سوی دیگر برداشت تارکوفسکی موجب این بدفهمی هم می‌شود که انگار هنرمند عاملی خودمختار و مقتدر است که هر چه بخواهد در اثر هنری می‌گنجاند. ولی، کار بزرگ‌ترین هنرمندان هم محدود است. هنرمند تابع روش بیان دوران، قوانین و شیوه‌های آفرینش هنری (از جمله سبک، ژانر، محدودیت‌های فنی و بیانی) است. این‌جا، زبان یا شیوه‌ی بیان بر کار و آفرینندگی هنرمند حاکم می‌شود. حتی گریز هنرمند از بیان قالبی، در محدوده‌ای ممکن است که در تحلیل نهایی، با روش بیان و سرمشق‌های آفرینش هنری دوران خوانا باشد.

زمانی که تارکوفسکی از ادعاهای بالا هم پا پیش‌تر می‌گذارد، و اعلام

---

۱. از گفت‌وگوی تارکوفسکی با اروه ژیبر در: *Le monde*, 12 mai 1983.

می‌کند که به دلیل محتوای اندیش‌گون تصاویر، آن‌ها تاویل و تفسیر تماشاگران را برنمی‌تابند، و فاقد هرگونه منش و جنبه‌ی نمادین هستند، آن خطاهای آغازین خود را به اوج می‌رساند. او می‌گوید: «فیلم‌های من ساده هستند، و به هیچ وجه تمثیلی خاص را در بر ندارند. من فیلم‌های خود را تمثیل‌گرا نمی‌دانم. اگر هم چنین به نظر بیایند باید مطمئن باشید که هدف من چنین نبود... تصاویری که من می‌آفرینم اگر ساده نباشند، دارای هیچ معنایی نخواهند بود».[۱] تارکوفسکی بارها اعلام کرد که از نظر او بهترین تماشاگران آثارش کودکان هستند. چرا که آنان با حس، غریزه و به گونه‌ای شهودی به رشته تصاویر می‌نگرند، و نیازی به استفاده از خرد نظری در فهم اثر ندارند.[۲] با این بیان او بر ضرورت فهمِ استوار بر حس و شهود تکیه می‌کرد، و منکر فهم استوار به دانایی پیشینی، تاویل‌های مخاطبان، و کوشش در کشف نشانه‌ها و مجازها می‌شد. به این ترتیب سهم آفریننده‌ی مخاطبان آثار هنری را انکار می‌کرد. هرگاه سینماگر یا نقاشی به سودای دست‌یابی به سادگی (یا به هر دلیل دیگر) شکل یا تصویری بیافریند که به گمان خود او دارای هیچ معنای تمثیلی، استعاری، و نمادین نباشد، باز از آن لحظه‌ای که می‌پذیرد که این تصویر یک واقعیت اندیش‌گون است، ناگزیر باید امکان تاویل تماشاگر، و درنتیجه، ابداع معناهایی شاید تمثیلی و استعاری از سوی او را بپذیرد. این نکته البته در مورد کار ذهنی هنرمند هم صادق است. زیرا او می‌اندیشد، و در نتیجه منش استعاری بیان اندیشه هم‌چون منش تمثیلی آن شکل می‌گیرد. یک سینماگر می‌تواند بگوید که من این تصویر ساده را ساخته‌ام، و مایلم که شما آن را چونان موضوع تعمقی پدیدارشناسانه بنگرید. یعنی برای آن

---

۱. از گفت‌وگوی تارکوفسکی با لفانو و کریستبی در: *Positif*, no.249, pp.26-27.

2. *Positif*, no.249, p.27/ *Sight and Sound*, Summer 1981, p.153.

معنایی اختراع نکنید، و به نماد، تمثیل، استعاره و مجازهای بیان متوسل نشوید. اما تماشاگر هم مجاز است که این راهنمایی یا دستور سینماگر را نپذیرد، و خودش برای فهم تصویر کوششی فکری را آغاز کند.

تارکوفسکی آزادی تماشاگر را نمی‌پذیرد. او هرگونه تاویل از آثار خویش را ایجاد «معناهای تحمیلی» می‌نامد، و می‌گوید: «بارها به دشواری برای دیگران توضیح داده‌ام که هیچ معنای پنهان و مرموزی در فیلم وجود ندارد. هیچ چیز فراسوی اشتیاق به بیان حقیقت مطرح نیست... بعضی‌ها خواهان چیزی بیش از این هستند، و نمادهای رمزی، معناهای سرّی و مخفی را طلب می‌کنند. این گونه افراد به سویه‌ی شاعرانه‌ی تصویر عادت نکرده‌اند».[1] آشکارا، برای تارکوفسکی بنا به بینش رمانتیک‌ها، فقط هنرمند مطرح است و بس. وقتی ادعا می‌کند که چیزی فراسوی اشتیاق به بیان حقیقت در میان نیست، معلوم می‌شود که به تاویل مخاطب نمی‌اندیشد، و اثر هنری را دربست بیان اشتیاق هنرمند می‌داند. تماشاگر فیلم باید منطقِ تصاویر (و از نظر تارکوفسکی منطقِ سینماگر) را بپذیرد، و کوشش کند که معناهای مورد نظر هنرمند را دریابد و به حقیقتی که او در اثر گنجانده دقت کند. هرگونه تاویل و تفسیری که به هر شکل، و به هر دلیل، از این منطق سینماگر دور شود باطل خواهد بود. بنا به این نگرش که هم‌چون آموزه‌های هرمنوتیک رمانتیک فقط نیّت‌ها و خواست‌های هنرمند را در فهم معنای اثر هنری معتبر می‌داند، این اثر فقط برای هنرمند «چیزی اندیش‌گون» خواهد بود. وظیفه‌ی مخاطب جز این نیست که به اندیشه‌های هنرمند پی ببرد: «تماشاگر خوب، به نظر من، فیلم را چنان می‌بیند که مسافری از پنجره‌ی قطار به چشم‌اندازی می‌نگرد.

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.133.

شاعران ذن می‌کوشیدند تا تاویل را از بین ببرند، و میان جهان راستین و جهانی که هنرمند در اثرش می‌آفریند موازنه و تعادل ایجاد کنند... هدف هنر آماده کردن روح آدمی است تا نیکی را درک کند».[1]

برخلاف نظر تارکوفسکی، تماشاگر خوب یک نظاره‌گر منفعل نیست. او به چشم‌اندازی از دور خیره نمی‌شود، و کارش فقط این نیست که معناهای مورد نظر آفریننده‌ی این چشم‌انداز را دریابد، و بعد نام آن‌ها را نیکی بگذارد. تماشاگر خوب به گونه‌ای فعال در دل چشم‌انداز جای می‌گیرد. کارش فقط درک رابطه‌ی سینماگر و جهان نیست، بل بارها مهم‌تر از آن، ایجاد رابطه‌ای است میان خودش و فیلم به عنوان اثری هنری، و از این رهگذر میان خودش و جهانی که فیلم پیش رویش می‌گشاید. تماشاگر خوب، در دل این جهان جای می‌گیرد. تارکوفسکی که به افق تاویل‌های مخاطب باور ندارد ناگزیر با هر تاویل تماشاگران از فیلم‌های خود مخالفت می‌کند مگر آن چه به گمان خودش درست بیاید. او دقت ندارد که آن‌چه خودش پیش می‌کشد نیز جز یکی از تاویل‌های ممکن در افق دلالت اثر هنری نیست. می‌گوید: «*آینه* را به عنوان فیلمی که خیلی ساده است، ساختم. این فیلمی است که هیچ معنایی جز آن‌چه می‌بینیم پیش نمی‌کشد. هیچ درون‌مایه‌ی فیلم نمادین نیست. هیچ راز و رمز و امر پنهانی وجود ندارد. به دقیق‌ترین معنای واژه، همه‌ی فصل‌های این فیلم مستندند».[2] انگار وقتی بگوییم این فیلم مستند است دیگر راهی برای تاویل آن باز نمی‌ماند. فیلم‌هایی که مستند خوانده می‌شوند همان اندازه در پیش‌گاه تاویل تماشاگر قرار دارند که فیلم‌های داستانی.[3] خود

---

1. *Positif*, no.249, p.27.

2. B. A. Kovàcs and A. Szilàgyi, *op. cit.*, p.25.

۳. بنگرید به: ب. احمدی، «واقعیت در فیلم» در: پیشین، صص ۴۴۵-۴۳۲.

تارکوفسکی هم بارها فیلم‌های مستند را تاویل کرده است. در *آینه* فیلم‌های مستند از جنگ دوم جهانی فقط از راه تاویل‌های متفاوت تماشاگران، منشِ چند معنایی اثر تارکوفسکی را می‌سازند، منشی که با انکار آن راه برای فهم اثر مسدود می‌شود.

دیدگاه تارکوفسکی تا حدودی پدیدارشناسانه است. مدام به ما یادآوری می‌کند که در جستجوی معنای اثر هنری برنیاییم، و توصیه می‌کند که اثر را باید احساس کنیم. در واقع برای رسیدن به «خودِ اثر» هر کنش معناشناسانه را بی‌اهمیت می‌داند: «اگر در پی کشف معنا برآیید، آن‌چه را که در حال شکل گرفتن است از کف خواهید داد»، و: «همه از من درباره‌ی معنای اثری که ساخته‌ام می‌پرسند. این نکته خیلی غم‌انگیز است. یک هنرمند نباید به چنین پرسشی پاسخ دهد. من به آن‌چه می‌سازم چندان نمی‌اندیشم. من نمی‌دانم که نمادهای آثارم چه چیزهایی را بیان می‌کنند. آنها از احساس من برخاسته‌اند و فقط همین نکته برای من مهم است. احساسی که از نیازی درونی سرچشمه می‌گیرد. اگر در پی معنا باشید آن‌چه را که در حال ایجاد شدن است، از دست خواهید داد. اندیشه در لحظه‌ی ساختن فیلم با تجربه خوانا نیست. ساعتی را به اجزای آن تقسیم کنید، دیگر کار نخواهد کرد. در مورد اثر هنری نیز وضع چنین است. راهی برای تجزیه و تحلیل آن وجود ندارد. مگر ویران کردن آن».[۱]

از قضا، درست همین ویران کردن است که امکان فهم اثر هنری را پدید می‌آورد. آن‌چه مارتین هایدگر ویرانگری متن، و ژاک دریدا شالوده‌شکنی خوانده‌اند کوششی است برای تحلیل اثر، از راهی تازه. این کوشش منجر به از بین رفتن استبداد هنرمند می‌شود. معناهای گوناگون و

---

1. *Sight and Sound*, Summer 1981, p.153.

ممکن را به یک معنا، یعنی به معنای مورد نظر او، کاهش نمی‌دهد. تارکوفسکی وقتی می‌گوید: «من به آن‌چه می‌سازم چندان نمی‌اندیشم» نتیجه‌ی منطقی حکم‌های نادرست خود را ارائه می‌کند. با انکار تاویل و سویه‌ی نمادین تصویر اندیشیدن را از تماشاگر دریغ می‌کرد، سرانجام پذیرفته که هنرمند نیز نمی‌اندیشد. این نتیجه‌گیری تضادی آشکار دارد با حکم‌های او درباره‌ی هنر هم‌چون «چیزی اندیشگون».

در مهم‌ترین مقاله‌ی نظری تارکوفسکی «تصویر سینماتوگرافیک» اثر هنری با «معنای اندیشگون» آن برابر دانسته شده بود: «هایکو و شعرهای سده‌های میانه‌ی ژاپن همواره مرا مجذوب خود می‌کنند، چرا که به گونه‌ای حساب‌شده، با کم‌ترین مجاز و کنایه، مفهوم نهایی تصویر را نفی می‌کنند، و فقط در پایان، شعر به قالب معنا می‌دهد. از این‌رو در پایان هر هایکو یا هر تانکا معنای نهایی خود شعر است. این شعرها معنایی جز خودشان ندارند، و باز در پایان کار دشوار فهم آن‌ها درمی‌یابیم که کشف معنای نهایی آن‌ها ناممکن است. هرچه تصویری نقش ویژه‌ی خود را بهتر و کامل‌تر ایفاء کند، دشوارتر می‌توان آن را در قاعده‌ی نهایی و تعریف‌گون بیان کرد».[۱] می‌بینیم این‌جا که تارکوفسکی خود خواننده‌ی شعر است و نه سراینده‌ی آن به «کار دشوار فهم» آن وارد می‌شود، و می‌کوشد تا معناها را دریابد، و کشف می‌کند که یک معنای نهایی وجود ندارد. او ادامه داده: «شاعران ژاپنی فقط واقعیت را نمی‌دیدند، بل معنای بیرون زمانی آن را کشف می‌کردند. هرچه نظاره‌ای دقیق‌تر باشد، بیشتر سویه‌ای یکه می‌یابد و ساده‌تر تبدیل به تصویر می‌شود. داستایفسکی

---

۱. مقاله‌ی تارکوفسکی نخست در نشریه‌ی *Iskusstvo Kino* در مارس ۱۹۷۹ در مسکو، منتشر شد. سپس در کتاب *پیکرسازی در زمان* با اندکی تفاوت باز منتشر شد. بنگرید به: *Positif*, no.249, pp.29-38

حق داشت که می‌گفت زندگی بارها از داستان‌ها شگفت‌انگیزتر است».[1] این تاویل تارکوفسکی از خواندن هایکوهایی نتیجه شده است. چرا تماشاگر آثار او نباید تاویل خود را بیان کند؟

به نظر می‌رسد که ادراک حسی تصویر یگانه دلیل تارکوفسکی در اثبات گفته‌ها و حکم‌هایی باشد که در بالا از قول او نقل کردم. تارکوفسکی می‌گوید: «جهان در ادبیات با واژه‌ها توصیف می‌شود، اما در سینما به گونه‌ای مستقیم به ما ارائه می‌شود».[2] مفهوم نظری «نشانه‌های تصویری» از نظر تارکوفسکی بی‌معناست، زیرا تصویر به گونه‌ای مستقیم ارائه می‌شود. او منکر منش مجازی تصویر می‌شود و گمان می‌کند که تصویر خودِ واقعیت است. ولی باید گفت به همان شکلی که جهان، در ادبیات، از راه واژه‌ها به ما معرفی می‌شود، در سینما، از راه تصاویر و نظمِ نشانه‌شناسانه‌ی تصاویر و معناهای ضمنی نشانه‌های تصویری به ما معرفی می‌شود. در هیچ کدام ما با خود جهان به طور مستقیم روبرو نمی‌شویم. در هر کدام با شکلی از بیان و بازآفرینی و درنتیجه با موضوع‌های نشانه‌شناسی روبروییم. تارکوفسکی حکم‌های نادرست خود را به این دلیل پیش کشیده که برای سینما و نظمِ تصویری منش حسی و نه ذهنی قائل می‌شود، و بر اساس این برداشت غلط گمان می‌برد که تصویر اهمیتی بیش از زبان، و سینما ارزشی برتر از ادبیات، دارد. این نکته با واگویه‌ی دیگری از او تقویت می‌شود. در یک گفت‌وگوی با نشریه‌ها در جشنواره‌ی کن، از او در مورد معنای **نوستالگیا** پرسیدند، و او پاسخ داد: «من نظر خودم را به یاری تصاویر بیان کرده‌ام، حالا شما

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, P.107.

2. *ibid*, p.62.

می‌خواهید که من آن را از راهِ نامستقیم واژه‌ها بیان کنم؟».[1] راه واژه‌ها همان قدر نامستقیم است که راه تصاویر. فهم متن نوشتاری و فهم متن تصویری یکسان به پیش‌فهم‌ها، دانش‌نامه‌های مخاطبان، و تاویل‌های گوناگون آنان وابسته است. تصاویر متحرک و ثابت در سینما، نقاشی و عکاسی، درست هم‌چون واژه‌ها در متون نوشتاری و گفتاری جز اندیشه‌هایی بیان‌شده از راه نشانه‌ها نیستند، و به قراردهای نشانه‌ای وابسته‌اند. تصاویر و واژه‌ها سازندگان واقعیت‌هایی تازه‌اند که با واقعیت عینی در جهان پدیداری یکی نیستند. تارکوفسکی در کتابش نوشته: «رسالت شاعر توضیح دادن جهان نیست، بل آفرینش آن است»،[2] چرا باید قبول کنیم که رسالت سینماگر چیزی جز آفرینش جهان و خلق واقعیت دوم است؟ چرا باید فرض کنیم که سینماگر فقط رسالت بیان کامل زندگی و جهان را دارد؟

مجاز و تاویل

مخالفت تارکوفسکی با تاویلِ مخاطب ریشه در مخالفت او با هر گونه نمادگرایی و تکیه به معناهایی که بر اساس مجازهای بیان ساخته می‌شوند دارد. او در مورد زبان و متون نوشتاری این کارکرد مجازها را می‌پذیرد، اما منش نمادین تصویر سینمایی را رد می‌کند. او می‌پندارد که تصویر به «خودِ واقعیت موضوع» بدون منش مجازی و نمادین متصل است. یکی دیگر از سینماگران برجسته در این داوری نادرست با او همراه است. اریک رومر می‌گوید: «در میان تمامی هنرها، فقط در فیلم‌برداری در سینماست که واقعیتِ موضوع تبدیل به مهم‌ترین نکته می‌شود، و

---

۱. واگویه‌ی از مقاله‌ی مارسل مارتن در: M. Estève ed, *op. cit.*, p.151.

2. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.42.

جنبه‌ی تفسیری آن به طور کامل از بین می‌رود».[1] دشوار بتوان پذیرفت که آثار خود فاقد رومر منش نمادین هستند، یا جنبه‌ی تاویلی ندارند. در هر فیلم رومر تماشاگر با «واقعیتِ دیگر» روبرو می‌شود که از طریق مجازهای بیان تصویری و کلامی با واقعیت موضوع مورد نظر رومر رابطه دارد. رومر و تارکوفسکی نمی‌توانند معناهای مجازی و نمادین تصویر را منکر شوند، هر چه هم که از این معناها بیزار باشند.

در زمان فیلم‌برداری یکی از کابوس‌های *ایثار*، یکی از افراد گروه فنی، از تارکوفسکی پرسید: «آیا این سکانس معنایی نمادین دارد؟»، و تارکوفسکی پاسخ داد: «نمی‌دانم که نمادین است یا نه، اما این را می‌دانم که یک کابوس است».[2] وقتی تارکوفسکی در ***پیکرتراشی در زمان*** می‌نویسد: «سویه‌ی ناب سینما نه کاربرد نماد، بل تکیه به واقعیت است»[3] به این نکته بی‌توجه است که تصویر سینمایی خود به عنوان یک امر واقعی قابل تاویل، و در نتیجه، دارای معناهایی نمادین است. همان طور که خود امر واقعی عینی هم می‌تواند مورد تاویل و برداشت‌هایی نمادین قرار گیرد، یا در اصل همچون نماد شناخته شود. تارکوفسکی در نوشته‌هایش بارها این عبارت گوگول را که در نامه‌ای به ژوکُفسکی (ژانویه‌ی ۱۸۴۸) آمده، تکرار کرد که: «کار من این است که با تصاویر زنده سخن بگویم و نه با دلایل. من باید زندگی را در تمامی سویه‌هایش نشان بدهم، نه این که درباره‌اش بحث کنم».[4] در برابر این نگرش واقع‌گرایانه‌ی گوگول فقط می‌توان پرسید که مگر نمایان کردن زندگی در

---

1. *Cahiers du cinéma*, no.219, 1970.

۲. نقل از: *Sweden Now*, no.4, 1986, p.44

3. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.72.

4. *ibid*, p.49.

تمامی سویه‌های آن می‌تواند چیزی جز ارائه‌ی نظری درباره‌ی آن باشد؟ تارکوفسکی به پیروی از گوگول می‌نویسد: «تصویر زندگی را تعریف نمی‌کند، و نمادین نمی‌سازد، بل آن را در بر می‌گیرد، و منش یکه‌ی آن را بیان می‌کند».[۱] آرزو یا سودای نمایان کردن خودِ جهان بیان کاری ناممکن است. زیرا فیلم به عنوان یک اثر هنری بارها فراتر از بیان‌گری می‌رود و در حکم آفرینش جهان متن است. چشم تماشاگر یک عضو مکانیکی نیست که بیان زندگی را ثبت کند، بل آفریننده است. روبر برسون نکته را مثل همیشه کوتاه و نبوغ‌آمیز بیان کرده است: «نگاه نقاش را داشته باش، نقاش با نگاه کردن می‌آفرینند».[۲] لذت و هیجان سینما در همین توانایی آفریدن معناها نهفته است. تارکوفسکی وقتی خود را تماشاگر می‌داند می‌نویسد که احساس او از تماشای آثار لئوناردو رویارویی با بی‌نهایت است «و کارکرد اصلی تصویر هنری کشف بی‌نهایت است»،[۳] اما در نقش سینماگر تصویر را فقط بیان زندگی چنان که به چشم هنرمند آمده، می‌داند. او در گفت‌وگو با اروه ژیبر اعلام کرده: «تصویر منش اصلی آن دنیایی را دارد که خود بیان‌گر آن است، و فقط به این اعتبار استعاری است».[۴]

تارکوفسکی از راه واقعیت و همانندی اثر با واقعیت به معنایی محدود استعاره و بیان مجازی را قبول دارد، اما در همان گفت و گو با ژیبر برای استعاره‌ی معنایی کلی، و می‌توان گفت نامعقول، قائل شده: «زندگی ما از آغاز تا پایان استعاره‌ای بیش نیست. تمام چیزهایی که گرداگرد ما هستند نیز جز استعاره‌هایی نیستند». تارکوفسکی با طرح اشتیاق خود به بیان

---

1. *ibid*, p.111.

2. R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, 1988, p.130.

3. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.108.

4. *Le Monde*, 12 mai 1983.

دقیق واقعیت، استعاره را از جای‌گاه واقعی‌اش در اثر هنری خارج کرده، و برای آن معنایی مبهم و ناروشن قائل شده است. با این همه، از آنجا که او سروکارش با آفریدن تصویرها بود، و نه بازنمایی مکانیکی واقعیتِ عینی، بارها درکی درست را در برابر مفاهیم نادرستی که از آن‌ها دفاع می‌کرد، پیش کشید، بدون این که بر تفاوت این‌ها تاکید کند. برای نمونه وقتی می‌گوید: «تصویر یک معنای ویژه نیست که کارگردان آن را بیان کند، بل جهانی است کامل که گویی در یک قطره‌ی آب بازتاب یافته است»،[1] تشبیه او (یادآور نقاشی‌های مائوریتس کرنلیس اشر) درواقع استعاره را در جای درست خود قرار می‌دهد. در مورد مهم دیگری، تارکوفسکی در پایان فصل مربوط به *نوستالگیا* در *پیکرتراشی در زمان* حکم‌های نادرست خود را از یاد می‌برد و می‌نویسد: «به راستی واپسین سکانس *نوستالگیا* استعاری است، آن‌جا که من خانه‌ای روسی را به دل یک نمازخانه‌ی اعظم ایتالیایی کشانده‌ام». او شرح می‌دهد که در این نمای نهایی به فاصله‌ی روحی و درونی آندری گُرچاکُف شخصیت اصلی فیلم پایان داده، و کاری کرده که «دیگر همه چیز در وحدت تام نمایان شوند»، و افزوده: «این سکانس از نمادگرایی مبتذل به دور است. ما شاهد امری هستیم که رویدادی در جان گُرچاکُف است و نه نماد چیزی خارج از او».[2] من نمی‌دانم چرا باید قبول مهم‌ترین تعریف بیان مجازی، نماد و استعاره که همواره بیان چیزی است به جای چیزی دیگر «مبتذل» خوانده شود، و رویدادی که به گمان کارگردان رویدادی در درون و جان معنوی شخصیت است «نمادگرایی راستین» خوانده شود. به هرحال یک نکته قطعی است. این تصویر نماد چیزی است، چیزی دیگر غیر از خودش را بیان می‌کند، و

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.110.

2. *ibid*, 216.

درنتیجه، با آن نگرش ادعایی تارکوفسکی که تا این‌جا به آن انتقاد کرده‌ام، نمی‌خواند. تارکوفسکی خود پذیرفته که کارش نمادین بوده، و فقط به خودش دل‌خوشی می‌دهد که این نمادگرایی مبتذل نیست. تارکوفسکی می‌توانست بگوید که سمبولیست نیست، یعنی از آن آیین مشهور هنری اواخر سده‌ی نوزدهم پیروی نمی‌کند، اما نمی‌تواند بگوید که در کارهایش هیچ اثری از نماد نمی‌توان یافت. خودش هم متوجه نکته شده که نوشته: «مرا به ناپیگیری در نظریات هنری‌ام متهم خواهند کرد. اما هنرمند همواره اصولی را بنیان می‌نهد تا بعد آن‌ها را درهم بشکند». او به دسته‌ای از آثار هنری اشاره می‌کند که در تعارض با اصول نظری مورد پذیرش آفریننده‌ی خویش قرار گرفته‌اند: «بافت هنری همواره غنی‌تر از آن است که در طرحی نظری جای گیرد»، و می‌نویسد: «در پایان کتابم از خود می‌پرسم که آیا آن قاعده‌هایی که ساخته بودم، تبدیل به مواردی تحمیل‌گر نشده‌اند؟». یک بار دیگر متوجه می‌شویم که هنرمند خود قاعده‌هایی راکه ساخته در هم می‌شکند، و اثر هنری از چارچوب تنگ و مرزهای تحمیلی که هنرمند برای آن فراهم آورده بیرون می‌رود. این‌جا، تارکوفسکی خود متوجه شده که آزادی تاویل با آزادی نمادسازی گره خورده، و فایده‌ای ندارد که هنرمند مدام هشدار دهد که کسی نباید از مرزهایی که او تعیین کرده بیرون برود.

تارکوفسکی به خطا نماد، معناهای مجازی و دلالت‌های ضمنی را اموری می‌داند که هنرمند در اثر خود به صورت آگاهانه به کار می‌برد. او این نکته‌ی ساده را در نظر نمی‌گیرد که این‌ها ساخته‌ی آگاهانه و خودخواسته‌ی مولف نیستند، بل در جریان فهم و ادراک اثر هنری مطرح می‌شوند، و تاویل‌گران آن‌ها را به کار می‌گیرند تا رشته‌ای از معناها را بیافرینند، و از این کار هیچ گریزی نیست. حتی باید گفت که در بسیاری از

موارد نسبت‌های مجازی نه خودآگاهانه به کار می‌روند، و نه به گونه‌ای بخردانه شکل می‌گیرند. نسبت‌های مجازی، البته، به افق صورت‌بندی دانایی دوران، و هنجارهای زبانی، بیانی و سبک‌شناسانه وابسته‌اند، و در عین حال در کار برجسته‌ترین هنرمندان شاهد گریزی از این هنجارها نیز هستیم. تارکوفسکی اما، با انکار نقش بیان مجازی و تاویل‌های نمادین، مدام یادآور می‌شود که این‌ها فقط سازنده‌ی معناهای درونی دروغینی هستند. البته او نمی‌تواند منکر راز و رمز اثر هنری شود، و آثار خودش از جمله مرموزترین فیلم‌های تاریخ سینما هستند. اما می‌گوید که این رازها از «گوهر خود موضوع» برخاسته‌اند و ربطی به تاویل و نماد ندارند. او از یاد می‌برد که تماشاگر در لحظه‌های دریافت اثر با خود موضوع روبرو نیست، بل با بازسازی امر واقعی در جهان اثر روبروست، و درست این‌جاست که به گفته‌ی پل ریکور: «سویه‌ی بیان‌گر در هر اثر هنری آفریده می‌شود».

فصل دوم

تارکوفسکی و سینمای روسیه

دشواری‌های نگاه تاریخی

هنر تارکوفسکی در فضای سینمای شوروی، هم‌چون اعتراضی به آن، و در ناهم‌خوانی کامل با آن، شکل گرفت. او جز در مواردی استثنایی از کارهایی که در آن سینما شکل می‌گرفتند، ستایش نمی‌کرد. برای فهم هنر او، و ادراک شیوه‌ی بیان و نوآوری‌های‌اش در سینما، باید به نحوه‌ی آموزش سینمایی و مقاومت‌اش در برابر بیان رسمی و نظریه‌ی رئالیسم سوسیالیستی، و نیز به ارتباط‌اش با بخشی از سینمای روسی که خودش آن را «اصیل» می‌خواند، توجه کنیم. البته، دقت به تاریخ سینمای روسیه و سینمای شوروی روشن‌گر تمامی جنبه‌های سینمای شگفت‌انگیز و استثنایی تارکوفسکی نیست، اما برای فهم جنبه‌های مهمی از نوآوری‌های سبک‌شناسانه‌ی او کاری ضروری است. همان‌طور که ما با دقت به تکامل سینمای کلاسیک هالیوود می‌توانیم زمینه‌ی اصلی کار استادانی چون جان فورد و داگلاس سیرک را دریابیم، اما کسی ادعا ندارد

که فقط از راه شناخت تحول تاریخی، فنی و زیبایی‌شناسانه‌ی سینمای هالیوود به رازهای آثاری چون *مرد آرام*، یا *تقلید زندگی* پی برده است.

نخستین دشواری در بررسی تاریخ سینمای روسیه پدیده‌های ناشی از دو رویداد تاریخی مهم است. یکی انقلاب روسیه در ۱۹۱۷ و پیدایش روسیه‌ی شوروی، و دیگری سقوط کمونیسم روسی و محو اتحاد جماهیر شوروی در آغاز دهه‌ی ۱۹۹۰. این دو رویداد موجب در هم ریختن ملاک‌ها و برداشت‌های ما می‌شوند. امروز حساب سینمای روسیه از سینماهای گرجستان، ارمنستان و دیگر جمهوری‌های مستقل جدا شده است، در صورتی که بیست سال پیش سرنوشت سینما، و در کل فرهنگِ این کشورها در مسکو تعیین می‌شد، و همان ضوابط بوروکراتیک و روش‌های سرکوب‌گرانه‌ای در مورد فیلم‌ها و سینماگران این «جمهوری‌ها» به کار گرفته می‌شدند که فیلم‌ها و فیلم‌سازان روس با آن‌ها روبرو بودند. در بررسی تاریخی دهه‌های طولانی، ما سرگذشت چندین سینما را در عنوان تاریخ یک سینما گرد می‌آوریم.[۱] از سوی دیگر تنوع روش‌شناسانه و بیانی سینمای روسیه خود شگفت‌انگیز است. فاصله‌هایی عظیم می‌توان یافت میان سینمای خاموش و مردم‌پسند زمان تزار، سینمای خاموش تجربی، نوآور و انقلابی دهه‌ی ۱۹۲۰،[۲] سینمای رئالیستی سوسیالیستی زمان استالین، سینمای اصلاحات پایان دهه‌ی ۱۹۵۰، سینمای حکومتی دوران برژنف،[۳] سینمای گیج روزگار

---

۱. یکی از بهترین تاریخ‌های سینمای روسیه و سینمای شوروی هم‌چنان کتاب زیر است:
J. Leyda, *Kino, A History of the Russian and Soviet Film*, New York, 1960.

2. R. Taylor and I. Christie eds, *The Film Factory, Russian and Soviet Cinema in Documentations 1896-1939*, London. 1988.

3. A. Lawton ed, *The Red Screen, Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, London, 1992.

پروسترویکا، و سینمای روسیه‌ی کنونی که دیگر ارتباط مستقیمی به سینمای کشورهای مستقل که اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰ شکل گرفته‌اند، ندارد.

در بررسی تاریخی سینمای شوروی، به طور معمول الکساندر داوژنکو را سینماگر شوروریایی می‌خوانند، اما او به سینمای روسیه و اوکراین تعلق داشت. میخاییل چیاورلی از نسل سینماگران استالینیست هرچند گرجی بود، اما او را در سینمای شوروی جای می‌دهند. یاکُف پروتازانُف را از یک‌سو از جمله سینماگران روسیه‌ی پیش از انقلاب محسوب می‌کنند، و از سوی دیگر او را یکی از سینماگران اتحاد شوروی می‌شناسند. سرگی پاراجانف از جمله سینماگران نسل اصلاحات اوّلیه، و مخالفان نظام استالینی در شوروی بود، اما جای او در سینمای شوروی نیست، زیرا فیلم‌هایش به گونه‌ای ژرف به فرهنگ‌های ارمنی، گرجی و اوکراینی تعلق داشتند، و آن‌چه او را به روسیه پیوند می‌داد فرهنگ گذشته‌ی روسیه بود، و نه فرهنگ شوروریایی. به عبارت بهتر او هم‌چون تارکوفسکی یکی از سازندگان «ضد فرهنگ» یعنی فرهنگی متضاد با فرهنگ رسمی و حزبی شوروی بود، و مضحک خواهد بود که او را سینماگر شوروی بخوانیم. کارهای هنرمندان روسی مهاجر هم به سینمای روسیه مرتبط‌اند و هم به سینماهای کشورهای دیگر. ایوان موژوخین و آندری کونچالفسکی بیشتر به سینماهای فرانسه و آمریکا تعلق یافتند، اما آندری تارکوفسکی به معنایی فرهنگی، و در رویکرد اصلی‌اش به جهان و زندگی، حتی در سال‌های مهاجرت پایان زندگی‌اش، یک روس باقی ماند، و نمی‌توان گفت که به خاطر **نوستالگیا** به سینمای ایتالیا، یا به دلیل **ایثار** به سینمای سوئد تعلق یافت.[1]

---

1. N. Lary, "Film", in: N. Rzhevsky ed, *The Cambridge Companion to Modern Russian Culture*, Cambridge University Press, 1998, pp.299-329.

پیش از انقلاب

تارکوفسکی کمتر به سینمای روسیه‌ی پیش از انقلاب اشاره داشت. بعید به نظر می‌رسد که با فیلم‌های خاموش بازمانده از نخستین دهه‌های سده‌ی بیستم آشنایی نداشت. برخی از این فیلم‌ها به دنیای او نزدیک بودند، اما او هرگز از آن‌ها یاد نکرد. تاریخ سینمای خاموش روسیه‌ی پیش از انقلاب پربار و جدی بود.[1] کارگردان‌هایی ماهر چون ایوگنی بائر (۱۹۱۷-۱۸۶۵) و یاکُف پروتازانُف (۱۹۴۵-۱۸۸۱) داشت، و ستارگانی مشهور و مورد علاقه‌ی مردم از جمله ایوان موژوخین و ورا کُرالی. در سال ۱۸۹۸ لویی و اگوست لومیر فیلمی از مراسم تاج‌گذاری تزار نیکلای دوم تهیه کرده بودند که هنوز هم باقی است. این فیلم در سالن‌های تیآتر شهرهای بزرگ روسیه به نمایش درآمد، و تزار و بسیاری از درباری‌های او به این هنر جدید علاقه‌مند شدند. شرکت‌های فیلم‌سازی فرانسوی چون «پاته» در ۱۹۰۴، و «گامونت» دو سال بعد، در روسیه آغاز به کار کردند، و فیلم‌هایی را با موفقیت در شهرهای مختلف روسیه به نمایش درآوردند. الکساندر درانکُف در سال ۱۹۰۷ نخستین استودیوی فیلم‌برداری روسیه را تاسیس کرد. همکارش الکساندر خانژونکُف فیلم‌هایی را در این استودیو ساخت، و او بود که دومین استودیو را در سال ۱۹۰۸ ایجاد کرد. آن‌ها به ساختن فیلم‌های مستند نیز روی آوردند. به شکرانه‌ی کار آن‌هاست که فیلمی از تولستوی پیر در یاسنایا پولیانا در ۱۹۰۹ باقی مانده است. پل تیمان با همکاری آلمانی‌ها فیلم‌هایی را تولید

---

1. Y. Tsivian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, trans. A. Bodger, London, 1994.

Y. Tsivian, *Silent Film Witness: Ruaaian Films 1908-1919*. Bloomington, IN, 1990.

کرد. پروتازانُف، موزوخین، خولودناییا و استاروویچ آثار برجسته‌ای ساختند. بیش از ۱۷۰۰ فیلم در فاصله‌ی ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۷ ساخته شدند، و متاسفانه امروز از مجموع آن‌ها کمتر از ۳۰۰ فیلم باقی مانده‌اند. در سال‌های اخیر توجه بسیاری از نویسندگان سینمایی و تاریخ‌نگاران به این فیلم‌ها جلب شده است. این‌ها از نظر فنی با بهترین فیلم‌های اروپایی و آمریکایی آن روزگار رقابت می‌کنند، و از نظر هنری در مواردی شگفت‌آورند. به یقین می‌توان گفت که سینمای خاموش روسیه پیوستی بر سینمای اروپا نبود، بل یک قلمرو مستقل سینمایی محسوب می‌شد. ایوگنی بائر به تنهایی هشتاد فیلم ساخته بود (که ۲۶ فیلم از او باقی مانده‌اند). او به نسبت جوان، در جریان حادثه‌ای در حال فیلم‌سازی کشته شد، و طرح‌های نوآورانه‌اش ناتمام ماندند. فیلم‌های او مورد علاقه‌ی انبوهی از تماشاگران در شهرهای بزرگ روسیه بودند. فیلم احساساتی و عاشقانه‌ی ***کلیدهای خوشبختی*** ساخته‌ی پروتازانُف در ۱۹۱۳ که ولادیمیر گاردین در آن کمک کارگردان بود، پرفروش‌ترین فیلم در تاریخ سینمای روسیه‌ی پیش از انقلاب بود. این پایه‌ی مردمی، و پیشرفت صنعت سینما، موجب رشد سینمایی متفاوت شد. البته باید گفت که در سال‌های پیش از نخستین جنگ جهانی، روس‌ها بیشتر دل‌بسته‌ی فیلم‌های خارجی (به ویژه فرانسوی و آلمانی) بودند، اما پس از آغاز جنگ، ورود فیلم‌های خارجی ناممکن شد، و در نتیجه صنعت سینمای روسیه رشد کرد.

تماشاگران روسی شیفته‌ی ملودرام بودند و برخلاف تماشاگران اروپایی به فیلم‌هایی علاقه نشان می‌دادند که پایان غم‌انگیز و تراژیک داشتند. یک واردکننده‌ی فیلم به روسیه نوشته بود: «فیلم‌های خوب پایان خوش دارند، و این اصل راهنمای سینمای غیر روسی است. سینمای روسیه این اصل را رد می‌کند و پیرو این شعار است که فیلم‌هایی خوب

هستند که پایان ناخوش داشته باشند! ما روس‌ها شیفته‌ی پایان‌های تراژیک هستیم».[1] ضرباهنگ بیشتر فیلم‌های روسی کند و آرام بود. بازیگران امکان داشتند تا در هر ژست، و هر حرکت، استعدادهای هنری خود را نشان دهند. تماشاگران روسی مایل به طرح و تحلیل مسائل روان‌شناسانه بودند. به تدریج، بائر و پروتازانُف استادان کار با بازیگران شده بودند. ملودرام **مرگ قو** اثر بائر که در سال توفانی ۱۹۱۷ ساخته شد موضوعی تازه داشت و بازی دو شخصیت اصلی‌اش درخشان بود.

نخستین کارگردانان روسیه سینماگرانی نوآور بودند. آن‌ها تجربه‌های مهمی در نورپردازی داشتند، راه‌هایی تازه در بازیگری در سینما را می‌آزمودند، و هنرمندان بزرگ تآتر چون وسولد مه‌یرهولد در این مورد به آنان یاری می‌کردند. یکی از بزرگ‌ترین دریغ‌های ما امروز این است که تمامی نسخه‌های فیلم مه‌یرهولد ***تصویر دوریان‌گری*** که در ۱۹۱۵ ساخته بود، از بین رفته‌اند. ولادیسلاو استاروویچ (۱۹۶۵-۱۸۸۲) نخستین کسی بود که فیلم انیمیشن ساخت. آثاری چون ***آشیانه‌ی اشراف*** ساخته‌ی گاردین (۱۹۱۵)، **زندگی در مرگ** ساخته‌ی بائر (۱۹۱۴) و دو قسمت ***پیروزی شیطان*** ساخته‌ی پروتازانُف (۱۹۱۷) از نظر سینماگران اروپایی سرشار از نوآوری و جنبه‌های تازه و جذاب می‌آمدند. در روسیه‌ی پیش از انقلاب سینمای فوتوریستی شکل گرفت، و کسانی چون میخاییل لاریونُف، ناتالیا گونچاروا، و دیوید بورلیوک فیلم ساختند. کار مشترک آن‌ها یعنی ***فاجعه در کاباره‌ی فوتوریستی*** در ۱۹۱۳ راه‌گشای سینماگران جوان شد. تاثیر آن‌ها بر فوتوریست جوانی چون ولادیمیر مایاکفسکی آشکار بود. این شاعر نوآور پیش و پس از انقلاب چند فیلم ساخت، و در چند فیلم بازی کرد.

---

1. Y. Tsivian, "Some preparatory remarks on Russian Cinema", in: Y. Tsivian ed, *Silent Witnesses: Russian Films 1908-1919*, BFI, London, 1989, p.24.

اگر این سنت و محصول کار برخی از بهترین فیلم‌سازان و فیلم‌برداران نبود، سینمای خاموش دهه‌ی ۱۹۲۰، چنین درخشان جلوه نمی‌کرد. هم‌چنین به شکرانه‌ی برخی از این فیلم‌های فوتوریستی و فرمالیستی که باقی مانده‌اند، ما برای سینمای نوآور تارکوفسکی در گذشته‌های دور سینمای روسیه پیشینه و سنت می‌یابیم.

سینمای خاموش پس از انقلاب راه تازه‌ای در بیان سینمایی گشود. به جای آن‌چه سینماگران بزرگ دهه‌ی ۱۹۲۰ شوروی با تحقیر «ملودرام‌های خانوادگی و اشک‌انگیز» می‌خواندند، سینمایی استوار به اندیشه و نه احساسات، تبلیغ شد، و شکل گرفت. پروتاژانُف در ۱۹۲۳ از پاریس و برلین به روسیه برگشت، و با نظام کمونیستی همراه شد و تجربه‌های فراوانی را به سینمای شوروی منتقل کرد. فیلم‌های خاموش او چون ***نیکلای استاورگین*** (بر اساس رمان ***تسخیرشدگان*** داستایفسکی و با بازیگری ایوان موزوخین) و ***بی‌بی پیک*** بر اساس داستان پوشکین و ***پدر سرگی*** بر پایه‌ی داستان تولستوی (که در این فیلم که به سال ۱۹۱۷ ساخته شد نیز موزوخین بازی کرده بود) از جنبه‌هایی به دنیای تارکوفسکی نزدیک‌اند، و این نکته شگفت‌آورست که او هرگز از آن‌ها یاد نکرد.

آغاز سینمای شوروی

جز چند سال، در تمام تاریخ اتحاد شوروی، صنعت سینما در انحصار و زیر نظارت مطلق و کامل دولت بود. البته سایر صنایع نیز در همین وضع بودند، اما ناسازه‌هایی که به دلیل این تمرکز قدرت در دست دولت در قلمرو سینما پدید آمدند، با توجه به منش مردمی این هنر و چهره‌های هنری مهمی که در شوروی به کار سینمایی پرداختند، بیشتر جلب توجه می‌کنند. صنعت تولید و توزیع فیلم سینمایی شوروی ساختاری به غایت

متمرکز داشت، و همه چیز در نظارت اقتصادی، فنی، سیاسی و ایدئولوژیک دولت بود، دولتی که در دست یگانه حزب قانونی، یعنی حزب کمونیست، قرار داشت. از نگاتیو و دوربین فیلم‌برداری تا آزمایش‌گاه‌های ظهور، از اتاق‌های تدوین و صداگذاری تا سینماهای نمایش‌دهنده‌ی فیلم‌ها، و حتی نشریه‌های سینمایی، و نهادهای آموزش سینما، همه دولتی بودند. کسی نمی‌توانست جز در دوره‌ی کوتاهی در دهه‌ی ۱۹۲۰ خارج از قلمرو تصمیم‌گیری حزبی و دولتی فیلم بسازد. تازه در همان دوره‌ی کوتاه هم نظارت سیاسی و فنی حکومت بر فیلم‌ها با قدرت تمام ادامه داشت.

تاریخ سینمای شوروی هم‌بسته است با برقراری و تثبیت دولت شوروی و حکومت مطلق حزب کمونیست. به درستی معلوم نیست که آیا لنین آن عبارت مشهور را گفته بود یا نه که «سینما مهم‌ترین هنرهاست»، اما این عبارت (که لوناچارسکی و چند نفر دیگر آن را نقل کرده‌اند) در تمام تاریخ شوروی همچون یک شعار، مدام تکرار می‌شد. از این تکرار، توجیه نظارت مطلق سیاسی و ایدئولوژیک حرب نتیجه می‌شد. مقصود گوینده‌ی آن عبارت منسوب به لنین جز این نبود که از نظر منافع رهبری حزب کمونیست، هنر سینما مهم‌ترین هنرهاست، چون برد وسیعی در میان توده‌ها دارد، و امکانات زیادی برای تبلیغ و جهت دادن به خواست‌های توده‌های مردم می‌آفرینند. از آن عبارت هیچ معنای لیبرالی و آزادی‌خواهانه‌ای نتیجه‌گیری نمی‌شد، و درنتیجه منطقی است که بپذیریم گوینده‌ی آن لنین بوده است. مقصود گوینده هرگز این نبود که چون سینما مهم‌ترین هنرهاست پس سینماگر آزاد است که هرچه خواست بسازد، و تماشاگر هم آزاد است که فیلم مورد قبول خود را ببیند، و هر چه خواست نتیجه بگیرد. لنین و کمیسر روشن‌گری (=آموزش) او آناتولی

لوناچارسکی توانایی عظیم سینما را در آموزش و تبلیغات سیاسی مردم و در برانگیختن توده‌های کم‌سواد یا بی‌سواد دانسته بودند، و به همین دلیل دستور می‌دادند که کادرهای حزب به سینما توجه کنند. در یک کلام آن عبارت یا شعار مشهور، دستور عمل سانسور فیلم در اتحاد شوروی بود.

دو روز پس از کودتای بلشویکی، در ۹ نوامبر ۱۹۱۷ «کمیساریای روشن‌گری» ساخته شد و بخشی از آن موظف به تولید و نظارت بر تولید فیلم‌های سینمایی شد. در ۱۹۱۸ دولت جدید مدرسه‌ی سینمایی (VGIk) را در مسکو ایجاد کرد که لف کولشُف در آن کارگاهی تجربی را اداره می‌کرد. یک دستور شورای کمیسرهای خلق در اوت ۱۹۱۹ در میانه‌ی جنگ داخلی، صنعت سینما را «ملی» (یعنی «دولتی») اعلام کرد، و کل آن را در اختیار کمیساریای روشن‌گری قرار داد. نخستین فیلم موفق پس از انقلاب را سینماگران نظام قدیم ساختند: **پولیکوشکا** ساخته‌ی الکساندر سانین در ۱۹۱۹ بر اساس داستانی از تولستوی درباره‌ی یک سرف. در آن دوره فیلم‌های خبری برای تبلیغات و آغالش‌گری (=آژیتاسیون) ساخته می‌شدند و حتی به آن‌ها عنوان agitki داده بودند. نخستین اصل این بود که فیلم‌ها روحیه‌ی ارتش سرخ را در جنگ داخلی بالا ببرند. سه سال بعد در ۱۹۲۲ Goskino یا واحد مرکزی و دولتی عکس و فیلم، در نظارت کمیساریای روشن‌گری ایجاد شد. در آغاز دهه‌ی ۱۹۲۰ (به دقت از ۱۹۲۱) پس از اعلام سیاست اقتصادی نوین (NEP) برخی استودیوهای خصوصی تولید فیلم اجازه‌ی فعالیت یافتند. البته، آن‌ها باید کار خود را با استودیوهای دولتی هماهنگ می‌کردند. تمام بخش‌های ضعیف اقتصاد خصوصی زیر نظارت ایدئولوژیک بخش عظیم دولتی قرار داشتند، و قرار نبود که بتوانند با آن رقابت کنند. با وجود این، همین دوره‌ی کوتاه تاثیری مهم در آموزش سینمایی داشت. به ویژه که

برخی از نشریه‌ها هم منتشر می‌شدند که مباحث نظری جدی‌ای در آن‌ها ارائه می‌شدند. در این دوره، مردم شوروی امکان محدود دیدن فیلم‌های خارجی را یافتند، و با چارلی چاپلین و مری پیکفورد آشنا شدند.

در سال ۱۹۲۵ زمانی که حکومت تصمیم گرفت به یاد انقلاب ۱۹۰۵ فیلم‌هایی ساخته شود، کارگردان‌های جوان و موافق با انقلاب و نظام سوسیالیستی پدید آمده بودند، کسانی که اعلام می‌کردند آماده‌اند تا سینمای انقلاب را بسازند. شهرت سرگی آیزنشتاین و وسوالد پودوفکین به بیرون از مرزهای روسیه کشیده شد. توقیف *رزمناو پوتمکین* در لندن، و نمایش آن در برلین، حادثه‌های هنری مهمی در اروپای پس از جنگ بودند. در آن زمان گروهی از نویسندگان و نظریه‌پردازان جوان که ما امروز آن‌ها را به نام فرمالیست‌های روسی می‌شناسیم به سینما توجه کردند. ویکتور شکلوفسکی و یوری تینیانُف از مهم‌ترین چهره‌های فرمالیست‌ها و نیز از جمله نخستین کسانی بودند که درباره‌ی سینما نظریه‌پردازی کردند. آنان چند فیلم‌نامه‌ی مهم هم نوشتند. در سال ۱۹۲۴ پروتازانُف بر اساس داستان الکسی تولستوی، فیلم *آئلیتا* را ساخت که دشوار بتوان گفت ارتباطی با سیاست‌های حکومت شوروی داشت. در ۱۹۲۱ گریگوری کوزینتسف و لئونید ترائوبرگ FEKS یعنی «کارگاه تجربی بازیگران» را پایه گذاشتند. فیلم‌های آنان که برخی به یاری فرمالیست‌ها ساخته شدند، هنوز نوآور و تازه‌اند. نمونه‌اش *بابل جدید* است که در سال ۱۹۲۹ ساخته شد، و به موضوع تاریخی کمون پاریس با شیوه‌ای فرمالیستی پرداخته است. کوزینتسف عمری طولانی داشت و تا زمان ساخته‌شدن *آندری روبلف* زنده بود. سینمادوستان ایرانی با دو فیلم *هملت* و *شاه‌لیر* او آشنایند. در *سقوط خاندان رومانف* اسفیر (استر) شاب (۱۸۹۴-۱۹۵۹) تازگی چشم‌گیر نورپردازی، نماهای طولانی و نماهای

درشت نشان از نگرش مستقل این زن هنرمند دارد. در فیلم **تورکسیب** در ۱۹۲۹ که کار شکلوفسکی و ویکتور تورین بود، تاکید فرمالیستی بر مواد خام، و تجسم کار در خود ماده، یادآور برخی از شگردهای مشهور تارکوفسکی است. این فرمالیسم البته که با سیاست حزب نمی‌خواند. تاثیر فرمالیسم در ابرام روم آشکار بود. او کارش را با فیلم فرمالیستی **بستر و نازبالش** در ۱۹۲۷ آغاز کرد، که فیلم‌نامه‌ی آن را ویکتور شکلوفسکی نوشته بود. شکلوفسکی که عمری طولانی داشت در واپسین سال‌های زندگی‌اش با تارکوفسکی دوست بود، و در جریان فیلم‌برداری‌های او حاضر می‌شد و نظر می‌داد، و در **دفتر خاطره‌های** تارکوفسکی اشاره‌هایی به او یافتنی است. یک بار هم او همراه با تارکوفسکی نامه‌ای در دفاع از سرگی پاراجانف زندانی نوشت و منتشر کرد. به هر حال، همین که در فاصله‌ی ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۸ کسانی که به طور مستقیم از نهادهای حکومتی و حزبی دستور نمی‌گرفتند، و برای شکل یا صورت در هنر اهمیت قائل بودند، می‌توانستند به فعالیت هنری خود ادامه دهند، نکته‌ی مهمی بود.

تارکوفسکی و سینمای شوروی دهه‌ی ۱۹۲۰

تارکوفسکی به نخستین نسل سینماگران شوروی توجه داشت و بارها از آنان یاد کرد. او نوشته: «نخستین نسل در حکم پدیداری هم‌بسته بودند. آن‌ها برای پاسخ‌گویی به نیازی معنوی و درونی ظهور کردند. ولی باید گفت که هرچه انجام دادند، هرچه هم که به نظر پیشرو و جذاب بیاید برای دوران خودشان کارهایی طبیعی بود، و این نکته امروز از چشم بسیاری دور می‌ماند».[1] این گفته منصفانه نیست. شاید با نتایجی که

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, pp.88-89.

کولشف و آیزنشتاین از بحث خود در مورد تدوین سینمایی می‌گرفتند موافق نباشیم، اما در اصل باید قبول کنیم که کارشان معمولی و «طبیعی» نبود، و برعکس نشان از اندیشه و دقت به سازوکار تصویر سینمایی داشت، و با دانایی و قدرت فکری و نظری تنظیم و بیان شده بود. چگونه می‌توان *مادر*، *پایان سن پترزبورگ*، *مردی با دوربین فیلم‌برداری* و *آرسنال* را دید، و ادعا کرد که این‌ها کارهایی بودند برای دوران خود طبیعی؟ این فیلم‌ها (به عنوان آثاری هنری و جدا از ایدئولوژی مورد قبول یا ادعایی سازندگان‌شان) هنوز پس از نزدیک به هشتاد سال نو و تکان‌دهنده‌اند. شاید گفته‌ی تارکوفسکی واکنش هنرمندی است در شوروی که بوروکرات‌ها و سانسورگران مدام این نخستین نسل هوادار حکومت شوراها و پیرو حزب بلشویک را به عنوان نمونه‌های هنرمندان متعهد به او معرفی می‌کردند. ما امروز به دلیل اسناد فراوانی می‌دانیم که آیزنشتاین، پودوفکین یا داوژنکو آسان کار نمی‌کردند و مدام زیر نظارت سانسورگران حکومتی بودند، و با دستگاه پلیسی مخوفی روبرو می‌شدند که آزادی بیان را از آنان سلب می‌کرد. اما در سال‌هایی که تارکوفسکی در VGIK درس می‌خواند و نخستین فیلم خود را می‌ساخت، این نکته‌ها مطرح نمی‌شدند. آن سینماگران «هنرمندان خلق» خوانده می‌شدند، و مدام به دانشجویان جوان یادآوری می‌شد که آنان به دلیل تعهدی که به انقلاب و مردم کشورشان داشتند آثاری بزرگ آفریده بودند. در عین حال، آن همه نوآوری و تازگی بیان سینمایی آنان امری سپری‌شده معرفی می‌شد، و در سینمای رسمی شوروی فیلم‌هایی مبتذل تهیه می‌شد که با خط‌مشی حزب کمونیست خوانا بودند، و منش تبلیغاتی داشتند.

تارکوفسکی میان کار خود و کار سینماگران بزرگ دهه‌ی ۱۹۲۰ روسیه فاصله می‌یافت. به آن‌چه خود «سینمای استوار به تدوین» می‌خواند،

یعنی کارهای کولشف، آیزنشتاین و حتی پودوفکین انتقاد داشت، و نظریه‌ی ژیگا ورتوف درمورد «سینما حقیقت» را رد می‌کرد. هرچند با علاقه سینمای تجربی دهه‌ی ۱۹۶۰ (خاصه سینمای آوانگارد آمریکا) را دنبال می‌کرد و در اشاره‌هایی پراکنده از کارهای جان کاساوتیس و شرلی کلارک و اندی وارهول با علاقه یاد کرده، و آرمانش ساختن فیلمی طولانی و بی‌وقفه از زندگی راستین بوده (که شاید با دیدن *امپایر* و *خواب* وارهول به سرش زده بود!)، کارهای پیشرو و به تمام معنی تازه و دگرگون‌کننده‌ی ورتوف را نمی‌پذیرفت. شاید هم ناگزیر با ملاحظه‌کاری نظر اصلی خویش را بیان نکرد، و نگفت که ورتوف حقیقت را از زاویه‌ی تنگ منافع کمیته‌ی مرکزی حزب کمونیست می‌دید، اما از بیان این نکته که روش کار ورتوف کهنه بود، و با آن تکیه به تدوین نمی‌توانست به حقیقت نزدیک شود، پرهیز نداشت.

برخی از ناقدان به دلیل شباهت‌هایی در فضاسازی آثار تاریخی سرگی آیزنشتاین و *آندری روبلف* از «تاثیر آیزنشتاین» یاد کرده‌اند.[1] اما آنان در اشتباه‌اند. رابطه‌ی تارکوفسکی با آیزنشتاین رابطه‌ی «عشق و نفرت» بود. او آن‌چه را که به گمانش «رویکرد استبدادی به موقعیت تماشاگر» می‌آمد، رد می‌کرد،[2] هرچند خودش هم رویکرد استبدادی کمتری به تماشاگر نداشت. او از تصویرهای «سرد و روشنفکرانه»ی آیزنشتاین یاد می‌کرد،[3] و معلوم نیست که منظورش از این عبارت مبهم چیست. در اصل صفت «روشنفکرانه» را گاه با همان اکراه رایج در

---

1. T. Mitchelle, "Andrei Tarkovsky and Nostalgia", in: *Film Criticism*, Autumn-Winter 1984, p.102.

2. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.183.

3. *ibid*, p.118.

برداشت رسمی شوروپایی به کار می‌برد. میان کار دو سینماگر آشکارا در مورد مهم‌ترین اصول فیلم‌سازی تفاوت بود. تارکوفسکی همواره از «شکل تصنعی بیان» در *ایوان مخوف* انتقاد کرد و حتی نوشته بود: «این همه استعاره فیلم را به هنر تآتر یا بهتر بگویم به تآتر موزیکال نزدیک کرده است»، و در مواردی از این که آیزنشتاین کار خود را با کار در هنر اپرا مقایسه کرده، انتقاد می‌کند.[1] تارکوفسکی در حالی با مجازهای بیان در سینمای آیزنشتاین مخالفت می‌کند که نشانه‌شناسان کاربرد دقیق و آگاهانه‌ی مجازها را بزرگ‌ترین دستاورد آن هنرمند دانسته‌اند.[2] تارکوفسکی میان آثار آیزنشتاین در دهه‌ی ۱۹۲۰، و به ویژه *رزمناو پوتمکین* که «سرشار از زندگی و شعر هستند»، با آثار دوره‌ی آخر کار او به ویژه *الکساندر نوسکی* تفاوت قائل شد و آثار نهایی را بی‌اهمیت می‌دانست.[3] اما یک بار جنبه‌هایی از *ایوان مخوف* را ستود.[4] او در گفت‌وگویی با میشل سیمان اعلام کرد که «برای آیزنشتاین احترام فراوانی قائلم اما کار من با زیبایی‌شناسی او بیگانه است. او درست ضد آن چیزهایی بود که من درست می‌دانم. در *رزمناو پوتمکین* و نخستین آثارش دقت او به جزییات و شور واقعیت در هر نما برای من جذاب است، اما اصول نظری او در مورد نقش تدوین و آن کشش پرشورش به تدوین را نمی‌پذیرم. در واپسین کارهایش چون *الکساندر نوسکی* و *ایوان مخوف* که در استودیو تهیه شده بودند، او بر نوار فیلم فقط آن مواردی را ضبط کرد که پیش‌تر بر روی کاغذ با دقت

---

1. *ibid*, 68.

۲. به عنوان نمونه بنگرید به مقاله‌ی مشهور رولان بارت با عنوان «معنای سوم» در:
R. Barthes, "Le troisième sens", in: *Oeuvres completes*, Paris, 1994, vol.2, pp.867-884.

3. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.68.

4. *ibid*, p.67.

فراوان طراحی شده بودند. چنین کاری را من به هیچ عنوان قبول ندارم. من مفهومی متفاوت از تدوین در سر دارم».[1]

در آثار آیزنشتاین تاریخ به معنایی هم‌خوان با درک لنینیستی و هم‌چون «حضور عنصری فراتر از سرنوشت فردی» حضور دارد، و به تعیّن عنصر تاریخی ایمانی یقینی است، اما در *آندری روبلف* تارکوفسکی در بند وسوسه‌ی «بیان تاریخی» نبود. هدف او بازسازی موقعیت‌های تاریخی استوار به مدرک‌ها و سندها نبود، بل خود را ملزم به «بیان تاریخ خودمان در این لحظه» می‌دانست. به راستی، کار تارکوفسکی پیش از این که تاریخی باشد تبارشناسانه بود. او پرسش متافیزیکی «معنای فلان رویداد تاریخی چیست؟» را با پرسش تبارشناسانه‌ی «از چه زمان و چگونه برای ما آن رویداد تاریخی مهم دانسته شد؟» جای‌گزین کرد. این‌سان او تاریخ را بحث امروزی از رویدادهای گذشته با توجه به دشواری‌های امروزی دانست. میخاییل رُم استاد تارکوفسکی در مدرسه‌ی سینمایی مسکو نقل کرده که وقتی در آغاز دهه‌ی ۱۹۳۰ آماده‌ی ساختن فیلم *تپلی* بر اساس داستان گی‌دوموپاسان می‌شد، فیلمی که در سال ۱۹۳۴ به نمایش درآمد، آیزنشتاین به او گفته بود: «این داستان دارای دو جنبه‌ی مختلف است. جنبه‌ی رویدادهای بزرگ تاریخی یعنی اشغال فرانسه در سال ۱۸۷۰ توسط ارتش پروس، و جنبه‌ی رویدادهایی کوچک که میان سرنشینان یک کالسکه می‌گذرد. شما کدام یک از این دو را موضوع فیلم خود می‌کنید؟». و رُم پاسخ داده بود که جنبه‌ی دوم مورد نظر اوست. آیزنشتاین گفته بود: «ولی، هرگاه این فیلم را من می‌ساختم به طور قطع جنبه‌ی نخست را ترجیح می‌دادم».[2] تارکوفسکی در این مورد در جانب رُم بود. او هرگز

---

1. *Positif*, no.109, p.5.

2. *Cahiers du cinéma*, avril 1970, p.36.

جانب رویدادهای کوچک و به ظاهر بی‌اهمیت را در برابر اهمیت ظاهری ابر روایت‌ها رها نمی‌کرد.

تارکوفسکی در مورد آثار سینماگر بزرگ دیگر شوروی یعنی پودوفکین و نظریات او در مورد سینما به ندرت بحث کرده است. او به کارهای این هنرمند نوآور که هنوز هم آثار دهه‌ی ۱۹۲۰ او تازه و قدرت‌مندند اشاره‌ای نداشت، و به نظر می‌رسد که اهمیت کار او را درک نمی‌کرد. اقتدار کار پودوفکین زمانی آشکار می‌شود که نماهای چشم‌انداز کارخانه را در *مادر* به یاد آوریم. بارها روال متعارف روایی فیلم گسسته می‌شود، و ما با نماهای دور کارخانه نکته‌ی مرکزی فیلم را بدون این که از هیچ کلام یا رویداد دراماتیکی سود برده شود، کشف می‌کنیم. چنین شگردی که بعدها در آثار یاسوجیرو ازو به کار رفت، گونه‌ای گسست در روایت است که به تماشاگر فرصت می‌دهد تا از مکان و فضای فیلم پدیداری تازه یعنی «زمان-مکان» را در ذهن خود بیافریند. روشن نیست که چرا تارکوفسکی که نسبت به هیچ نکته‌ی نظری‌ای در ساختن فیلم به اندازه‌ی «کار با زمان» (این اصطلاح خود اوست) حساس نبود، در مقابل این شگرد بی‌تفاوت باقی مانده بود.

الکساندر داوژنکو

در مقابل بی‌تفاوتی به کار پودوفکین، تارکوفسکی حساسیت زیادی به کار سینماگر دیگر شوروی یعنی الکساندر داوژنکو از خود نشان داد. او بارها به تاثیر عظیم داوژنکو بر سینمایش تاکید کرد، و برای مثال به میشل سیمان گفت: «شما لحظه‌ای پیش گفتید که من به سینمای برسون بیش از سینمای دیگران نزدیکم. اما من باید به شما اعتراف کنم که به داوژنکو حتی بیش از برسون وابسته و نزدیکم»، و افزود: «اگر بخواهیم حتماً

سینمای مرا به با کارهای شخص دیگری قیاس کنیم، آن شخص فقط داوژنکو می‌تواند باشد. نخستین کارگردانی که مفهوم و مساله‌ی فضا در سینمایش مطرح شد، کسی که به گونه‌ای پرشور به زمینش عشق می‌ورزید. من در عشق داوژنکو به خاک خویشتن، با او شریک‌ام، و او را سخت به خود نزدیک می‌یابم. او فیلم‌های خود را چنان سامان می‌داد که باغبانی باغ خود را منظم می‌کند. شخصیت‌های آثارش گویی دستاورد خاک‌اند، اندام‌هایی کامل دارند. آرزویم این است که از این نظر بتوانم با او برابری کنم».[1] با وجود این، حدود ده سال بعد تارکوفسکی در **دفتر خاطره‌ها** در ۳ ژانویه‌ی ۱۹۷۴ در پاسخ به پرسش محبوب‌ترین سینماگر روس نوشت: «هیچ‌کدام»، و در پاسخ به محبوب‌ترین سینماگر خارجی نوشت: «برسون».

تارکوفسکی وقتی از همانندی آثار خود با فیلم‌های داوژنکو حرف می‌زند، کمتر از همانندی در روش بیان و سبک یاد می‌کند، و بیشتر نزدیکی فکری و شباهت‌های درون‌مایه‌ای مورد نظر اوست. او مثل همیشه از دلبستگی به زمین و طبیعت می‌آغازد، و برای داوژنکو که در این عشق با او شریک است، احترامی بی‌پایان قائل می‌شود. اما زمانی که میشل سیمان و یا ناقدانی دیگر از همانندی سینمای تارکوفسکی با آثار برسون یا برگمان یاد می‌کنند نخست وجوه سبک‌شناسانه را در نظر دارند، و خود تارکوفسکی هم از همین جنبه‌ها آغاز می‌کند. البته که فیلم‌های برسون هم در مواردی چون درون‌مایه‌های معنوی با آثار تارکوفسکی همانندی دارند، اما مساله فقط بر سر این نکته نیست. مساله‌ی اصلی شباهت‌های زیبایی‌شناسانه و سبک‌شناسانه است که

---

1. *Positif*, no.109, pp.7,13.

گویی در اشاره‌های تارکوفسکی به سینمای داوژنکو در سایه‌ی همانندی‌های فکری یا قلبی قرار می‌گیرند. از سوی دیگر، همه می‌دانند که داوژنکو همواره به خطمشی‌های حزب کمونیست وفادار ماند، و هرگز اعتراضی علنی به رژیم شوروی نداشت. زمین با غنای شاعرانه‌اش، آن همه زیبایی‌های تصویری، و حساسیت به زندگی راستین، فیلمی است تبلیغاتی در خدمت حزب. این نکته در روایت حماسی و تاریخی *آرسنال* هم تکرار شد.

با وجود این، باید انصاف داشت و گفت که زندگی و فعالیت هنری بر امثال داوژنکو و آیزنشتاین آسان نگذشت. هرچند آن‌ها در آثار خود مبلّغ سیاست رسمی بودند، باز کارهای خود را زیر نظارت یکی از مقتدرترین دستگاه‌های سانسور انجام می‌دادند، و مدام در معرض بدبینی و سوءظن قرار داشتند. داوژنکو نیز هم‌چون تارکوفسکی نتوانست تمامی طرح‌های سینمایی خود را بسازد، و هر فیلم او در پی مبارزه‌ای (البته محتاطانه و بی سروصدا) با دستگاه سانسور تهیه شد. به او هم مدام برچسب «فرمالیست» و «سرآمدگرا» می‌زدند و حتی ژدانف در یک سخنرانی از او به عنوان کسی که «محتوای تاریخی را تابع نوآوری‌های صورت‌گرایانه کرده» یاد کرد. خود داوژنکو در طرح کوتاه زندگی‌نامه‌ی خودنوشته‌اش به سال ۱۹۳۵ اعتراض کرد: «قبول که در طول شانزده سال کار سینمایی‌ام، تعداد کمی فیلم ساخته‌ام. اما گناه این کم‌کاری فقط به گردن خود من نبوده است»، و در ۴ ژوییه ۱۹۴۵ در *دفتر خاطره‌ها* نوشت: «من همواره قربانی کارم بوده‌ام. حتی یک لحظه هم از فراشد پیچیده و دشوار کارم حس رضایت نداشتم»، و در واپسین یادداشت‌اش در سپیده‌دم روزی که درگذشت (۲۴ نوامبر ۱۹۵۶) عباراتی را نوشت که به گونه‌ای غم‌انگیز واپسین یادداشت‌های تارکوفسکی را به ذهن می‌آورد: «هنر ما سخت

یک‌نواخت، ملال‌آور و بی‌روح شده است. زیرا هنرمند از گوهر کارش جدا شده و نیروی اندیشه، سادگی و ژرفای نگاهش، که در سی سال گذشته شکل گرفته بودند، اکنون جای خود را به رئالیسم یک‌رنگ و کوته‌نظرانه‌ای سپرده است. هنرمندان بی‌بهره از اندیشه، هم‌چون حشرات همه‌جا دیده می‌شوند، اما دیگر از عشق هیچ خبری نیست. دیگر جایی برای زیستن نمانده است».[1]

دقت به آثار و نوشته‌های داوژنکو بیشتر ما را به علت دلبستگی تارکوفسکی به او آشنا می‌کند. در فیلم‌های او در مورد جنگ، می‌توان نفرت ژرف او را از جنگ (حتی اگر «جنگ کبیر میهنی» خوانده شود) بازیافت. فیلم‌های مستند او از جنگ تا پایان سقوط رژیم کمونیستی در روسیه به طور کامل نمایش داده نشدند. او نیز هم‌چون تارکوفسکی دل‌نگران دست‌یابی به سلاح هسته‌ای بود، و در بیان این نگرانی هیچ نزدیکی‌ای با سیاست به اصطلاح صلح‌طلبانه‌ی دهه‌ی ۱۹۵۰ شوروی، در جنگ سرد، نداشت. داوژنکو در خاطراتش در مورد جنگ دوم جهانی نوشته: «جنگی خونین که فقط با آغاز دوره‌ی هسته‌ای به پایان رسیده است». در میان واپسین طرح‌های او ساختن فیلمی درباره‌ی «پایان جهان به دلیل انفجار اتمی» بود. در صفحه‌ی پایانی طرح این فیلم نوشته بود که امروز روح ابلیس در جهان پرسه می‌زند. این گفته البته یادآور واپسین کلام دومنیکوست در *نوستالگیا*. یکی از طرح‌های داوژنکو که خود او موفق به ساختن آن نشد و پس از مرگش همسرش یولیا سولنتسُوا آن را ساخت،

1. M. Karynnyk ed, *Alexandre Dovzhenko: The Poet as Filmmaker*, MIT Press, 1973,

نکته‌هایی از این کتاب در مقاله‌ی زیر به فارسی یافتنی است: م. کارینیک، «شاعر به عنوان سینماگر» در: *دفترهای سینما*، ۶، دی ۱۳۶۰، صص ۴۱-۲۹.

عنوان **دسنای سرخوش** داشت و خاطرات کودکی داوژنکو بود، در کلبه‌ی روستایی خانوادگی‌اش. او نیز هم‌چون تارکوفسکی از همانندی خاطره با طبیعت یاد می‌کرد، و بازگشت به گذشته را گرایشی اخلاقی می‌دانست.

آخرین طرح داوژنکو داستانی علمی-خیالی بود که خودش به آن عنوان «داستان فضایی» داده بود. او در چند ماه پایانی زندگی‌اش به این طرح پرداخت. طرحی که شباهت‌هایی با **سولاریس** دارد، و از جنبه‌هایی هم یادآور ***آینه*** است. لکه‌ی عظیمی ناگهان در فضای کهکشان ما ظاهر شده، و موجب ترس و نگرانی دانشمندان شده است. آنان پس از هشتاد سال فعالیت به این نتیجه می‌رسند که این سیاره‌ای است مرموز. سفینه‌ای با سه سرنشین به فضا می‌فرستند. یکی از این فضانوردان که شخصیت اصلی فیلم است مدام به یاد خاطرات تلخ کودکی خویش می‌افتد. مادرش و نیز ماریا همسرش در زمین منتظر بازگشت او هستند (نام مادر در ***آینه*** ماریا است). ماریا به آسمان می‌نگرد، و در انتظار موهایش سپید می‌شود، اما هم‌چنان جوان می‌نماید. یولیا سولنتسُوا همسر داوژنکو گفته که در طرح این فیلم مادران نقشی بزرگ به عهده داشتند، زیرا «پرسش اصلی برای داوژنکو این بود: زندگی چیست؟».[1]

یکی از فضانوردان در سیاره‌ای، در میان راه، می‌میرد. دو فضانورد دیگر به فضای ظلمانی خیره می‌مانند. در سیاره‌ای نشانه‌هایی از زندگی کشف می‌شود. اما موجودات این سیاره قادر به حرف زدن نیستند. نمی‌دانیم که آن‌ها چگونه با هم ارتباط می‌گیرند، و به افکار یک‌دیگر پی می‌برند. لال ماندن و ناتوانی در ایجاد رابطه‌ی گفتاری یکی از درون‌مایه‌های آشنای سینمای تارکوفسکی است. شخصیت اصلی

---

1. A. Dovzhenko, "Carnets des notes, Fragments", in: *Vingt ans de cinéma soviétique*, Paris, 1963.

می‌کوشد تا با ماریا تماس بگیرد: «می‌دانم که صدا نمی‌رسد و تو فقط حرکت لب‌های مرا می‌بینی. اما گوش کن. من به زمین بازخواهم گشت و با تو سخن خواهم گفت. چه کنم؟ من نمی‌توانم عشق خود را فراموش کنم، یا این را از یاد ببرم که...». همانندی با سولاریس شگفت‌آور است. تصویر سیاره‌ی دور از نظر داوژنکو چنین است: «خطوط آن هیچ شباهتی به فراز و نشیب‌ها، کوه‌ها، و رودخانه‌های زمینی ندارند. همه جا فقط گستره‌ی آبی تیره و نارنجی رو به قهوه‌ای را می‌توان دید. این دنیایی است سرد و دگرگون‌شونده که زندگی در آن باید طاقت‌فرسا باشد». این تصویر به اقیانوس سولاریس همانند است. در پایان طرح داوژنکو، فضانورد به زمین بازمی‌گردد. تصویر زمین هر دم بزرگتر می‌شود. زمین بر اثر جنگ هسته‌ای ویران شده است. فضانوردان از سفینه خارج می‌شوند و خاک را می‌بوسند: «خاک ویرانی که در آن زاده شدند، و در آن خواهند مرد». داوژنکو در یکی از آخرین یادداشت‌هایش نوشته بود: «فیلم نگاهی است به فضای بی‌پایان، به حرکت و زمان فضایی. تصویری که به چشم کودک و دانشمند یکسان جذاب می‌آید». همه چیز ما را به جهان تارکوفسکی می‌برند. زبان‌پریشی، شگفت‌زدگی کودکانه، انتظار مادر و همسر، پرستش خاک، جنگ، ویرانی سیاره، و عشقی که در خاطره زنده است.

در طرح داوژنکو مستندهایی از جنگ با آلمان نازی، انفجارهای اتمی و زلزله در ژاپن گنجانده شده بود. دو مورد نخست در *آینه* هم آمده‌اند. فضای طرح داوژنکو شباهت زیادی به ایستگاه فضایی سولاریس داشت. خود داوژنکو نوشته بود: «سکانس‌های فضایی باید به طور کامل در سکوت بگذرند. این خاموشی رویاهاست. مردانی خواب‌زده، در فضا، رویای زمین و ترانه‌های آن را می‌بینند. سکوت‌شان خاموشی اندیشه

است. خاموشی ندامت از بیگانگی، از هر چیز حقیر و گذرا. سکوت شادمانی، سکوتی به طور ناب پندارگون».[1]

آغاز رئالیسم سوسیالیستی

با طرح نخستین برنامه‌ی اقتصادی پنج ساله در ۱۹۲۸ بساط آن بخش کوچک خصوصی که پس از دوران «سیاست جدید اقتصادی» لنین در ۱۹۲۱ شکل گرفته بود، برچیده شد، و دوباره هم‌چون دوران کمونیسم جنگی و تمامی دوره‌های بعدی تاریخ شوروی، کل صنعت سینما در اختیار حکومت قرار گرفت. مهم‌تر این که همچون دوران جنگ داخلی و کمونیسم جنگی دستور داده شد که فیلم‌ها باید با خط مشی کلی حزب، و نیز در جزییات با بر برداشت رسمی حزب از تاریخ روسیه و تاریخ شوروی، هم‌خوان باشند. می‌توان تزویر و تحریف تاریخی را حتی در فیلمی که یک سال پیش از اعلام برنامه‌ی اقتصادی و اتخاذ سیاست دولتی کردن ساخته شد، یعنی در فیلم *اکتبر* آیزنشتاین مشاهده کرد. سکانس‌های مربوط به برخی رویدادهای تاریخی در این فیلم، از جمله سکانس جلسه‌ی کمیته‌ی مرکزی بلشویک‌ها در بحث از قیام مسلحانه در روزهای پیش از ۷ نوامبر ۱۹۱۷، نمایش تسلیم سینماگر به دروغ‌پردازی‌های استالین و کمیته‌ی مرکزی حزب کمونیست، و هم‌راهی با تاویل‌های رسمی یک حکومت توتالیتر بودند. با وجود این، باز در برخی از فیلم‌های پس از ۱۹۲۸ نیز رگه‌هایی از نوآوری و کوشش در یافتن زبانی نو و سبک‌هایی تازه یافتنی بود. در سال ۱۹۲۹ *مردی با دوربین*

---

۱. مجموعه‌ی کامل نوشته‌های داوژنکو به زبان روسی در هفت مجلد در مسکو در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۶۶ تا ۱۹۶۹ منتشر شد. یادداشت‌های او در مورد «داستان فضایی» در جلد آخر آمده است.

فیلم‌برداری ژیگا ورتوف تجربه‌ای نو در تاریخ سینما بود. این گرایش‌ها هرچند از نظر هنری و فنی تا حدودی مستقل از نهادهای دولتی شکل می‌گرفتند، اما سازندگان فیلم‌ها توانایی سرپیچی از دستورهای مهم و صریح حزب کمونیست را نداشتند. فیلم *سمفونی دون‌باس* ژیگا ورتوف در ۱۹۳۱ نمونه‌ای است از فیلمی که در خدمت سیاست‌ها و شعارهای حزب قرار داشت، اما از نظر هنری و فنی ارزش‌مند بود.

از آن پس، هر روز بیش از پیش نظارت حزبی و پلیسی بر اندیشه و هنر قدرت می‌گرفت. برخی از سینماگران جوان به خاطر دلبستگی به آرمان‌های انقلاب به نظارت تن می‌دادند. شاید بتوان گفت که ژیگا ورتوف، الکساندر داوژنکو، سرگی آیزنشتاین و وسوالد پودوفکین نمی‌خواستند مبلّغ‌های سیاست‌های مختلف حزب شوند، اما در عمل چنین شدند. دشوار بتوان در تاریخ هنر جهان نمونه‌ای غم‌انگیزتر از فیلم *زمین* داوژنکو یافت. شاهکاری شاعرانه و زیبا در خدمت سیاست حزب و دولتی که به کشتار کولاک‌ها، و درواقع محو یک طبقه‌ی اجتماعی، مشغول بودند. فیلمی در ستایش سیاست حزب کمونیست در ایجاد کشاورزی اشتراکی که بر مبنای سرکوب خونین میلیون‌ها انسان شکل می‌گرفت. با قدرت گرفتن جناح استالین در حزب کمونیست، و سرکوب خونین مخالفان‌اش، و همراهی گارد قدیمی حزب با استالین که فقط کشتار آن‌ها راکمی به عقب انداخت (بیشتر آنان در پایان دهه‌ی ۱۹۳۰ در جریان «دادرسی‌های مسکو» از بین رفتند) سینما در نظارت مطلق و کامل حزب درآمد.[1] نوجویی، با برچسب تحقیرآمیز «آوانگاردیسم بورژوایی» مردود دانسته شد، و «سینمای شاعرانه» در حد احساسات‌گرایی حقیر

---

1. P. Babitsky and J. Rimberg, *The Soviet Film Industry*, New York, 1955.

معرفی شد. با طرح ژدانف و استالین در مورد رئالیسم سوسیالیستی در ژانویه‌ی ۱۹۳۵ نظارت حزبی به اوج خود رسید. در این طرح رئالیسم بیان واقعیتِ دلخواه حزب بود. در فیلم‌ها و رمان‌های آن روزگار از «واقع‌نگری» ادعایی هیچ خبری نبود، و قهرمانان «مثبت» و آرمانی خلق طرح‌های ناممکن نظامی و اقتصادی را ممکن می‌کردند، و مدام از خوشبختی و امید مردم شوروی به آینده یاد می‌شد. قهرمانان جنگ‌های داخلی، مدافعان اشتراکی‌کردن زمین و کارخانه، هواداران صنعتی‌شدن سریع و خادمان برنامه‌های پنج ساله، در برابر دشمنان خشن و رذل، مدافعان و بیان‌گران سیاست‌ها و ایدئولوژی‌های «دشمن طبقاتی و جاسوسان بیگانه» قرار می‌گرفتند. طرح روایی بیشتر فیلم‌ها همراهی نهایی برخی عناصر متزلزل بود که با دیدن قهرمانی‌ها و جان‌فشانی‌های فرزندان خلق تنبیه شده و به صف استالینیست‌ها می‌پیوستند.

سینمای مردم‌پسند هم در کار بود. به رغم بودجه‌ی کمی که در اختیار سینماگران قرار می‌گرفت، کمدی موزیکال‌هایی چون آثار گئورگی الکساندرف، اقتباس‌های ادبی‌ای چون کارهای مارک دونسکوی و گئورگی روشال، و فیلم‌های تاریخی‌ای بر اساس تفسیر استالینی تاریخ تولید می‌شدند. در این فیلم‌ها قهرمان‌پرستی و کیش شخصیت شکل می‌گرفت. **پتر کبیر** ساخته‌ی ولادیمیر پتروف (۱۹۳۷ و ۱۹۳۹) نمونه‌ی نازل، و ***مینین و پوژارسکی*** پودوفکین و ***الکساندر نوسکی*** آیزنشتاین نمونه‌هایی پیشرفته‌تر از این ژانر بودند. ***شهروند کبیر*** اثر فریدریک ارملر سرنمون این فیلم‌هاست. شرح رسمی کشته شدن کیروف دبیر حزب کمونیست در لنین‌گراد که در فیلم البته به دست «خائنان تروتسکیست و جاسوسان امپریالیست‌ها» کشته می‌شود (در واقع استالین کیروف را کشته بود تا هم او را به عنوان رقیب از سر راه بردارد و هم از کشته شدن او برای

به راه انداختن دادرسی‌های نمایشی و سرکوب مخالفان حزبی استفاده کند). پس از جنگ دوم ژانر فیلم‌های جنگی (که پیش‌تر در فیلم‌های مربوط به جنگ داخلی ۱۹۲۱-۱۹۱۸ سابقه داشت) بر تولید سینمایی شوروی مسلط شد. ژانری که هم به شدت مردم‌پسند بود و هم با تبلیغات حکومتی خوانا بود. پیش‌گام این ژانر در سال‌های پیش از جنگ دوم، ***چاپایف*** اثر سرگی واسیلیف و گئورگی واسیلیف (که با هم خویشاوند نبودند اما «برادران واسیلیف» خوانده می‌شدند) بود که در سال ۱۹۳۴ ساخته شد. شخص استالین عاشق این فیلم بود. داستان فیلم به جنگ داخلی و مبارزه با ارتش ضدانقلابی چک‌ها و کولچاک بازمی‌گشت. فیلم گویا بود و تدوین به سیاق دهه‌ی پیش همچنان اصل سازنده‌ی تصویری تلقی می‌شد. نمونه‌های دیگر ***چگونه فولاد آبدیده شد؟*** مارک دونسکوی (۱۹۴۲) بر اساس رمان استالینیستی نیکلای استروفسکی، و سه‌گانه‌ای بر اساس کودکی و نوجوانی گورکی باز با کارگردانی دونسکوی بود. در فیلم‌های رئالیست سوسیالیستی ملت شوروی با لبخند و اراده به سوی آینده روان است، در حالی که در جهان راستین هرروز انبوه مردم (و نه فقط مخالفان سیاسی و فرهنگی) راهی اردوگاه‌های کار اجباری و شکنجه‌گاه‌ها می‌شدند.

نظام فیلم‌سازی شوروی

عنوان آن نهادی که در سال‌های فوری پس از انقلاب در دل کمیساریای روشن‌گری یا آموزش، صنعت سینما را می‌گرداند، در طول سال‌های بعد چندین بار تغییر کرد، اما ساختمان مرکزی آن در شماره‌ی ۷ خیابان مالی گنزدنیکوفسکی مسکو، و ساختار اداری‌اش دست نخورد. هر تفاوتی در نام، نظارت متمرکز بر تولید و توزیع فیلم‌ها را تقویت کرد.

آن‌چه نخست Goskino نامیده شد، بعد تبدیل به Sovkino و بعد Soyuzkino شد، و سرانجام در سال ۱۹۷۲ دوباره همان عنوان Goskino را باز یافت، و تا پایان دوران پروسترویکا و حکومت حزب کمونیست چنین باقی ماند، و مسوول سانسورهای نظام‌مند، و سرکوب آزادی اندیشه و بیان در قلمرو سینما بود. آن همه فیلم که توقیف شدند و در قفسه‌های «بخش بایگانی» باقی ماندند یا از بین رفتند، و سینماگرانی که دیگر اجازه‌ی فیلم‌سازی نیافتند، یا به زندان‌های طولانی افتادند، همه به پیشنهاد این نهاد بود.

نهاد Goskino یک دستگاه عظیم متمرکز دولتی بود. ساختاری بوروکراتیک داشت که تمامی جنبه‌های صنعت سینما و حتی نشریه‌های سینمایی و آموزش‌گاه‌های تخصصی سینمایی (از جمله مدرسه‌ی سینمایی VGIK) را در سراسر جمهوری‌های شوروی اداه می‌کرد. حدود ۳۰ استودیو، و در پایان کار حکومت شوروی حدود یکصد و بیست هزار سالن سینمای کوچک و بزرگ، موزه‌های سینما و «بایگانی‌ها» یعنی محل نگهداری فیلم‌های ممنوع، تآترهای آموزش بازیگری، و حتی یک ارکستر سمفونیک را در اختیار داشت. در تمام مدتی که تارکوفسکی در شوروی فیلم ساخت (که بیش از بیست سال به درازا انجامید) Goskino ارباب کل سینمای شوروی بود. از جزیی‌ترین تا مهم‌ترین مسائل، قلمرو اختیار این نهاد بود. مواردی چون تصویب خلاصه‌ی فیلم‌نامه‌ها، متن فیلم‌نامه‌ها، تصویب بودجه، نظارت در کار ساخته شدن هر فیلم، نظارت بر امور فنی و مسائل مالی، بازبینی و دقت در هم‌خوانی فیلم نهایی با فیلم‌نامه‌ی تصویب‌شده، اجازه‌ی نمایش و درجه‌بندی کیفی فیلم‌ها، پخش داخلی و خارجی فیلم، گزینش فیلم‌ها برای جشنواره‌های داخلی و خارجی، برپایی جشنواره‌های داخلی، اجازه به فیلم‌سازان برای خروج از کشور،

اجازه به فیلم‌سازان خارجی برای کار در شوروی، خرید و نمایش فیلم‌های خارجی همه از جمله کارهای «قانونی» این نهاد بود.

در دوره‌ی کوتاه پایان دهه‌ی ۱۹۵۰ یعنی پس از مرگ استالین، و سخن‌رانی خروشچف در کنگری‌بیستم، و آغاز مبارزه با کیش پرستش شخصیت، که دوره‌ی اصلاحات محدود و کوتاه‌مدت سیاسی بود، وضع در سینما نیز کمی آرام‌تر شد. سینمای تارکوفسکی در این دوره زاده شد. مشی تازه‌ی حزب دادن آزادی بیشتر به فیلم‌سازان، و حفظ نهایی نظام سانسور بود. حزب سخت مراقب بود که سینماگران جوان پا از مرزهای تعیین‌شده فراتر نگذارند. اما وضع نسبت به دوران استالین تفاوت کرده بود. در آن دوران دلایل ایدئولوژیک برای توقیف فیلم کافی بود. وقتی فیلمی ضدانقلابی تشخیص داده می‌شد دیگر مهم نبود که توقیف آن چه میزان خسارت انسانی و مالی به بار می‌آورد. خود استالین فیلم زیاد می‌دید، و بسیاری از فیلم‌ها به دستور شخص او توقیف شده بودند. خروشچف در گزارش سرّی خود به کنگره‌ی بیستم گفته بود که استالین جامعه‌ی شوروی را از طریق فیلم‌های سینمایی می‌شناخت و فیلم‌ها هم تصاویری دروغین از خوشبختی مردم ارائه می‌کردند. با مرگ استالین وضع فرق کرد. رئالیسم سوسیالیستی هم‌چنان الگوی نظری و ایدئولوژیک باقی ماند اما تعریف «رئالیسم» کمی تفاوت کرد. قرار شد که فیلم‌ها واقع‌نما باشند، و دیگر آرمان‌ها را به جای خود واقعیت‌ها معرفی نکنند. قهرمانان رویین‌تن کمونیسم تبدیل به شخصیت‌های فروتن در زندگی هرروزه شدند. *وقتی لک‌لک‌ها پرواز می‌کنند* میخاییل کلاتوزُف (۱۹۵۷) نمونه‌ی خوبی است. این‌جا در حالی که کشته‌شدن سربازی برای میهن سوسیالیستی به شیوه‌ی سینمای استالینی ارج‌مند دانسته می‌شود، ما آن را از چشم یک زنِ عاشق یعنی نامزد جوان و رنج‌دیده‌ی

سرباز می‌بینیم. دست‌کم نشانی از اهمیت یک فرد مطرح است. امکان این تاویل هم پدید می‌آید که مرگ در راه جمع به هرحال بازتابی دل‌خراش در زندگی افراد دارد، که لزوماً با ایدئولوژی درمان نمی‌شود. نکته به شکلی ضعیف‌تر در فیلم‌هایی دیگر چون ***حماسه‌ی یک سرباز*** گریگوری چوخرای (۱۹۵۹)، و ***سرنوشت یک انسان*** سرگی بوندارچوک (۱۹۵۹) نیز یافتنی است. اما به این دلیل نمی‌توان برای این فیلم‌ها امتیازی قائل شد، زیرا نگرش نو در برابر ایدئولوژی رسمی حزبی در این‌ها رنگی ندارد، و ما فقط شاهد دگرگونی اندکی در شیوه‌های بیان سینمایی هستیم. این فیلم‌های جنگی درباره‌ی رویدادی تاریخی بودند که برای گردانندگان رژیم شوروی هم‌چنان ارزش تبلیغاتی داشت، و درنتیجه ساختن آن‌ها بدون اجازه‌ی خود رژیم ممکن نبود. چوخرای و بوندارچوک در نظام تولید فیلم‌های سینمایی شوروی در سال‌های بعد نقش مهمی یافتند، و از جمله سانسورکنندگان کار سینماگران دیگر شدند. راه آنان در برابر سانسور این بود که خود به سانسورکنندگان بپیوندند. باید تارکوفسکی می‌بودند تا بتوانند به بهایی سنگین، در ***کودکی ایوان*** یا در ***آینه*** از ایدئولوژی رسمی، از جمله تلقی رسمی و حکومتی از جنگ دوم جهانی، فاصله بگیرند. البته راه دیگری هم وجود داشت. به سراغ موضوع‌های کم‌خطر رفتن، و یا از آثار بزرگ ادبی و شاهکارهای کلاسیک فیلم ساختن. کوزینتسف در ***دون کیشوت*** (۱۹۵۷) که به تاریخ رسمی شوروی مرتبط نمی‌شد، توانست بیرون هرگونه فضای ایدئولوژیک قرار گیرد. با وجود این، او در ***هملت*** (۱۹۶۴) تراژدی شکسپیر را با تجربه‌ی خودش از زندگی در نظامی توتالیتر همراه کرد. این نکته در ***شاه لیر*** که هفت سال بعد ساخت، آشکارتر به چشم می‌آید.

در پایان دهه‌ی ۱۹۵۰ نزدیکی نسبی به زندگی راستین موجب توجه

بیشتر مردم شوروی به سینما شد. صنعت فیلم‌سازی رشد کرد، و فروش فیلم‌ها چند برابر شد. سینماگران جوان اجازه‌ی کار یافتند. در ۱۹۵۵ فقط ۶۵ فیلم بلند در شوروی تهیه شده بود، این رقم در ۱۹۶۵ بیش از دو برابر شد. تعداد سالن‌های سینما در ۱۹۵۵ حدود ۵۹۰۰۰ بود، و در ۱۹۶۵ به ۱۱۸۰۰۰ رسید. تارکوفسکی هم‌چون واسیلی شوشکین، گلب پانفیلُف، الکساندر آسکُلدوف، کی‌یرا موراتووا و سرگی پاراجانُف محصول این دوران است. از آن پس برخی فیلم‌ها که انتقادهایی ملایم به اوضاع داشتند، مورد استقبال مردم قرار گرفتند. از جمله **مسکو به *اشک‌ها* باور *ندارد*** اثر ولادیمیر منشُف (۱۹۸۰) نخستین فیلم روسی که جایزه‌ی اسکار بهترین فیلم خارجی را برد، ***هم‌دوران شما*** اثر یولی رایزمن (۱۹۶۷) و ***گاراژ*** اثر الدر ریازانُف (۱۹۸۰). اما رویارویی با ایدئولوژی رسمی، وگسستن از هر گونه برداشت از رئالیسم سوسیالیستی، در آثار سینماگران معترضی شکل گرفت که فیلم‌های‌شان برای مدت‌های طولانی یا برای همیشه توقیف می‌شدند، حتی خودشان به زندان می‌افتادند، و در چند مورد هرگز حق ساختن فیلم جدیدی نیافتند. در این فهرست نام تارکوفسکی برجسته است. هرچند او به اندازه‌ی برخی دیگر از کسانی که نامشان در این سیاهه است آزار ندید، اما ***آندری روبلف*** او نمونه‌ی کامل چنان کوششی در گسستن از شیوه‌ی بیان و اندیشه‌ی رسمی بود. از دیدگاه هنری و زیبایی‌شناسانه باید گفت که آثار تارکوفسکی رادیکال‌ترین نمونه‌های گسست از رئالیسم سوسیالیستی بودند. آن‌ها نفی کامل بینش حاکم و انکار مشروعیت فکری و فرهنگی استبداد شوروی بودند.

تارکوفسکی از زمانی که وارد مدرسه‌ی VGIK شد تا روزگار ساختن ***کودکی ایوان*** در «لیبرال‌ترین» محیط سیاسی و فرهنگی شوروی که پس از دوره‌ی کوتاه دهه‌ی ۱۹۲۰ پدید آمده بود، درس خواند، فعالیت کرد، و

شهرت جهانی یافت. تارکوفسکی با دریافت شیر طلای ونیز برای ***کودکی ایوان*** جوان‌ترین کارگردان شوروی بود که تا آن تاریخ یک جایزه‌ی معتبر سینمای جهان را نصیب خود می‌کرد. در فاصله‌ی ۱۹۶۱ تا ۱۹۸۰ او بیست و سه جایزه‌ی مهم جهانی برد. از جمله چند بار از جشنواره‌ی کن. در آغاز دهه‌ی ۱۹۶۰ داشت سینمایی جدید پا می‌گرفت، اما ماه عسل چندان دیر نپایید. نیکیتا خروشچف در سال ۱۹۶۲ با اشاره‌ای تلخ به میخاییل رُم یادآور شد: «سینما پیش از هرچیز و مهم‌تر از هر چیز یک اسلحه‌ی مهم ایدئولوژیک و ابزاری در آموزش همگانی» است.[1] این تکرار برداشت‌های ژدانفی و استالینی بود. دو سال بعد آشکارا در سیاست‌های سینمایی رژیم دگرگونی ایجاد شد، و سخت‌گیری‌های تازه‌ای شکل گرفتند.

با سقوط خروشچف، و روی کار آمدن باند برژنف و کاسیگین که محافظه‌کار و دشمن هر گونه اصلاحات بودند، دوران نوآوری‌های سینمایی هم تمام شد. ***آندری روبلف*** از نخستین گام، گرفتار سانسورگران شد، و سرانجام پنج سال در بایگانی فیلم‌های ممنوع باقی ماند. البته در قیاس با دوران استالین برخی نشانه‌های بیان آزادانه‌تر باقی ماند، اما به بهایی سنگین برای هنرمندانی که از آزادی بیان دفاع می‌کردند. فیلم‌های تارکوفسکی «مساله‌دار» شناخته شدند. او را ستایش‌گر سنت و دین، و یک مرتجع ملت‌پرست معرفی کردند. در این میان، شهرت جهانی او بود که تا حدودی به یاری‌اش آمد. این را هم به یاد داشته باشیم که یک دستگاه بوروکراتیک نظارت، آن هم پس از چند دهه فعالیت، دستگاهی فاسد است. فساد در مواردی موجب کندی در تصمیم‌گیری‌ها و اجرای

---

1. L. H. Cohen, *The Cultural-Political Traditions and Developments of the Soviet Cinema*, 1917-1972, New York, 1974, p.291.

آن‌ها می‌شود. اگر به فیلم‌های توقیف‌شده در سال‌های حکومت برژنف دقت کنیم، در بسیاری از موارد دلایلی ایدئولوژیک نمی‌یابیم که چرا فیلمی توقیف شد، و یا فیلم دیگری آزاد شد. تارکوفسکی، در این میان، از فرصت‌هایی استفاده کرد، و در مجموع موفق شد که به رغم سخت‌گیری‌ها، فیلم‌هایی را بسازد و از چنگ سانسورگران بیرون آورد که خودش آن‌ها را قبول داشت. نتیجه‌ی بیش از بیست سال مبارزه‌ی سخت او فقط پنج فیلم بلند بود که در شوروی ساخت، و همه در میان مهم‌ترین آثار سینمای جهانی قرار دارند.

سازوکار تولید و سانسور فیلم در شوروی

در طول فعالیت هنری تارکوفسکی در شوروی ساختار رسمی و سازوکار تولید و سانسور فیلم در آن کشور پیچیده بود. واحدهای تولید و نظارت حکومتی و در راس آن‌ها Goskino یک رییس داشتند که از جانب حزب کمونیست تعیین می‌شد. الکسی رومانف از ۱۹۶۳ تا ۱۹۷۲، و فیلیپ یرماش از ۱۹۷۲ تا ۱۹۸۶ در راس این دستگاه بودند. یک هیات حزبی و پلیسی به نام Kollegia ناظر بر کارهای این رییس بود. درواقع این هیات در راس نهادهای تولید، توزیع و آموزش و نشریه‌ها بود. یکی از اعضاء این هیات به طور رسمی از جانب پلیس امنیتی یعنی KGB منصوب می‌شد، اما در عمل همه در خدمت این نهاد بودند. شماری از کارگردان‌ها، بازیگران و اعضاء گروه فنی که خدمت‌گذار حکومت بودند، از مشاوران این هیات محسوب می‌شدند، و یکی از آن‌ها سرگی بوندارچوک بود. البته تمام استودیوهای تولید فیلم در اختیار Goskino بود، از جمله استودیوی بزرگ مسکو با عنوان Mosfilm. هر جمهوری یک استودیو داشت، و روسیه سه استودیوی لِنفیلم، موسفیلم و گورکی. موسفیلم پنج

هزار کارمند دائمی و رسمی داشت. هر استودیو هم یک انجمن تولید داشت که رییس آن یک فیلم‌ساز دولتی بود که او هم برای خودش دستگاه سانسور و نظارت به راه می‌انداخت. در دوران فعالیت هنری تارکوفسکی دو نفر به نام‌های سورین و سیزوف به ترتیب رییس مُسفیلم بودند. این ماموران سخت‌گیر قدرت‌شان را از رابطه با پلیس امنیتی به دست آورده بودند.

در جریان ساخته شدن هر فیلم گروه‌هایی به نام «گروه‌های نظارت» دخالت فعال داشتند. آن‌ها بر کار هر سینماگر جداگانه نظارت می‌کردند. این گروه‌های هفت‌گانه به طور منظم به انجام وظایف خود مشغول بودند، و گزارش خود را به بوندارچوک می‌دادند. آن‌ها نه فقط بر شیوه‌های فنی و مالی نظارت داشتند، بل مراقب بودند تا در فیلم «خطاهای سیاسی» رخ ندهند، و بیشتر با ظاهر خیرخواهانه پیشنهاد تغییرهایی می‌دادند. در نتیجه، در موارد معدودی هم‌کار آن‌ها به سود سینماگری تمام می‌شد که ندانسته «خطایی» مرتکب می‌شد. اما سینماگرانی چون تارکوفسکی، پاراجانف، یوسه‌لیانی، کونچالفسکی می‌دانستند که کار این هیات‌ها سانسور مستقیم و خبرچینی برای پلیس امنیتی است. به ظاهر کار اصلی این گروه‌ها نظارت بر این امر بود که فیلم‌ها از چارچوب فیلم‌نامه‌ی تصویب‌شده خارج نشوند. آن‌ها گاه حتی در مورد جزیی‌ترین مسائل چون رنگ لباس، و آرایش بازیگران، موسیقی، و حتی نام شخصیت‌های فیلم اظهار نظر می‌کردند.

تصمیم نهایی درباره‌ی هر فیلم با «شورای هنری» بود. اعضاء این شورا نخست باید خلاصه‌ی فیلم‌نامه را تصویب می‌کردند. سپس متن فیلم‌نامه را می‌خواندند و پس از «دگرگونی‌های لازم» آن را می‌پذیرفتند. بعد نوبت به تصویب بودجه‌ی فیلم می‌رسید، که پیشنهاد نخست را

کارگردان می‌داد. در زمان رومانف حدود ۱۲۰ فیلم در سال ساخته می‌شدند، و خود او که بوروکرات باپشتکاری بود بیشتر فیلم‌ها را می‌دید، و در جلسه‌های شوراهای هنری حضور می‌یافت. اما یرماش خیلی از او تنبل‌تر بود. خودش فیلم‌ها را نمی‌دید و به ندرت در جلسه‌های شوراهای هنری آفتابی می‌شد. مساله‌ی مهم برای این بوروکرات‌ها البته سیاسی بود، اما بیشتر نیروی‌شان صرف بودجه‌ی فیلم‌ها و مسائل مالی می‌شد. به دلیل بودجه بود که فصل نخست *آندری روبلف* یعنی جنگ کولیکوو حذف شد. در مورد دیگری با دخالت یرماش بودجه‌ی تازه‌ای (۳۰۰ هزار روبل) برای *استاکر* تصویب شد تا تارکوفسکی فیلم را که در لابراتوار از بین رفته بود، دوباره بسازد.[1]

برای انجام این کارها، به تدریج تا به پایان دهه‌ی ۱۹۷۰ برسیم، در Goskino سازمان‌هایی با نظام بوروکراتیک ساخته شدند، و در هر کدام یک «دپارتمان» به نام «بخش یک» وجود داشت که در اختیار KGB بود. این‌جا Goskontrol یعنی نظارت بر هم‌خوانی فیلم با معیارهای حزبی انجام می‌گرفت. دستگاهی دیگر که دفتر سیاسی حزب ساخته بود به نام «بخش فرهنگ» یک بار دیگر به نتیجه‌ی کار آن بخش یک نظارت می‌کرد. البته پیش‌تر از سوی «اتحادیه‌ی سینماگران اتحاد شوروی» نصایح و هشدارهای لازم به فیلم‌سازان ارائه شده بود. این دستگاه به هر چیزی در دنیا شبیه بود مگر به یک سندیکا یا «اتحادیه‌ی سینماگران». وظیفه‌اش حفظ منافع دولت و حزب بود و نه هیچ سینماگری در شوروی. مقامات اصلی این اتحادیه را دفتر سیاسی حزب تعیین می‌کرد و آن‌ها از امکانات مادی و رفاهی برخوردار بودند. آن‌ها تعیین کرده بودند که فقط کسانی

---

1. V. A. Johnson, and G. Petri, *The Films of Andrei Tarkovsky, A Visual Fugue*, Indiana University Press, 1994.

حق فیلم‌سازی دارند که مدرکی از مدرسه‌های سینمایی (به ویژه از VGIK) گرفته باشند، و البته، هر فیلم هم باید با سرمایه‌ی استودیوهای دولتی ساخته شود. به تدریج این طرح را هم ارائه دادند که همه‌ی بازیگران سینما باید از مدرسه‌های بازیگری آمده باشند، این طرح فقط در مرحله‌ی بحث باقی ماند، و هرگز عملی نشد.

به نظر می‌رسد که با چنین نظارت مخوف و گسترده‌ای، سینماگران شوروی از کم‌ترین میزان آزادی عمل برخوردار بودند. اما باز می‌گویم که دستگاه فاسد و بوروکراتیک راه‌های گریز را هم می‌ساخت. برخی از آزادی‌ها هم در عمل به طور غیر رسمی پدید آمده بودند. سینماگران مشهور و شناخته‌شده‌ای چون تارکوفسکی خود گروه همکاران‌شان را برمی‌گزیدند. تارکوفسکی همواره بازیگران، کارگردان هنری یا صحنه‌پرداز، آهنگ‌ساز، طراح لباس، و حتی مشاوران خود را انتخاب می‌کرد. به طور معمول، گروه‌های هنری و نظارت به این پذیرش‌ها تن می‌دادند. مساله‌ی اصلی برای بوروکرات‌های مسوول امکان دزدی بیشتر بود. مثل همیشه، و همه‌جا. وقتی فیلم از سوی شورای هنری پذیرفته می‌شد، تازه شورای دیگری آن را به سه درجه A، B و C درجه‌بندی کیفی می‌کرد. ملاک روشن و دقیقی هم برای درجه‌بندی وجود نداشت. آثار سینماگران خودی و حکومتی (که فیلم‌نامه‌های آن‌ها به طور معمول از سوی مقامات بالا پیشنهاد می‌شدند) درجه‌ی یک شناخته می‌شدند، و فیلم‌هایشان در بهترین سالن‌ها و بهترین شرایط به نمایش درمی‌آمدند. *استاکر* (که درجه‌ی B داشت) چندان از نظر شورا بی‌اهمیت آمد که فقط ۱۹۶ نسخه از آن تهیه شد. بارها کمتر از حداقل متعارف که ۵۰۰ نسخه بود. اما در مدت کوتاه نمایش آن در شوروی، بیش از سه میلیون بلیط فروخته شد. این برای فیلمی که شورای هنری آن را «دشوار، هنری و

ناموفق» ارزیابی کرده بود، رقم خوبی بود. حتی مجوز رسمی شورا و درجه‌بندی فیلم هم پایان‌کار نبود. بارها فیلمی که مجوز داشت، و ارزیابی هم حتی شده بود، به نمایش درنیامد. در این موارد نظر رهبران حزب و پلیس امنیتی درکار بود. *آندری روبلف* با این که مجوز داشت، اما برای پنج سال به بایگانی سپرده شد تا ماجرای آن به خارج از شوروی کشیده شد.

تارکوفسکی علیه سینمای رسمی

دو فیلم نخست تارکوفسکی *غلتک و ویولن* و *کودکی ایوان* را می‌شود به سینمای شوروی در دوره‌ی لیبرالی پایان دهه‌ی ۱۹۵۰ و آغاز دهه‌ی ۱۹۶۰ (دوره‌ی خروشچف) نسبت داد. *غلتک و ویولن* به ظاهر در ژانر فیلم‌های مردم‌پسند درباره‌ی کودکان که در آغاز دهه‌ی ۱۹۶۰ در شوروی مورد علاقه بود، قرار دارد. *کودکی ایوان* به لحاظ درون‌مایه‌اش با یکی از مردم‌پسندترین ژانرهای سینمای شوروی یعنی سینمای جنگی خوانا بود. این فیلم اما، بارها بیش از فیلم‌های جنگی ساخته‌ی آن دوران، به منش شاعرانه‌ی سینمای دهه‌ی ۱۹۲۰ نزدیک شد. این تاثیرپذیری بیشتر از سینمای داوژنکو بود، اما تاثیر آیزنشتاین (که تارکوفسکی همواره با او رابطه‌ی عشق و نفرت داشت) نیز آشکارست. *کودکی ایوان* آشکارا از رئالیسم سوسیالیستی دهه‌ی ۱۹۳۰ گسست، و با گزینش شخصیت اصلی که از نظر همگان دیوانه، اما قهرمان جنگ است، خطر کرد. ایوان نمونه‌ای از قهرمانی تازه است: پیچیده، چند شخصیتی، دست نیافتنی، و مهم‌تر از همه تابع نیروهایی که خارج از نظارت خود او هستند.

کودکی ایوان فیلم دوران کوتاه‌مدت واپس‌نشینی ارتجاع بوروکراتیک بود. اما *آندری روبلف* در دوران سخت‌تری ساخته شد. از سقوط خروشچف در ۱۹۶۴ تا اشغال چکسلواکی در ۱۹۶۹ دورانی بود که هنوز

اثری از آزادی بیان محدود و نظارت‌شده وجود داشت، و ارتجاع به رهبری برژنف خود را بازسازی نکرده بود. در حالی که *کودکی ایوان* هنوز تا حدودی در قالب کلی سینمای شوروی دورانش می‌گنجید، *آندری روبلف* به شکرانه‌ی تازگی هنری و موضوعی، اصالت آفریننده، و روش‌بیان منحصر به فردش از سینمای رسمی بسیار دور بود. اما می‌توان برای این فیلم هم در زمینه‌ی سینمای شوروی پایان دهه‌ی ۱۹۶۰ همانندهایی یافت، این بار در سینمای معترض و غیر رسمی. *نخستین آموزگار* کونچالفسکی (۱۹۶۵)، *بال‌های* لاریسا شپیتکو (۱۹۶۶)، *برگ‌های پاییزی* اوتار یوسه‌لیانی (۱۹۶۶)، *برخورد کوتاه* کی‌را موراتووا، *کمیسر* الکساندر آسکُلدلُف، *دعاخوان* چنگیز آبولادزه، و مهم‌تر از همه *سایه‌های نیاکان فراموش‌شده* و *رنگ انار* سرگی پاراجانف.

آندری روبلف یک حماسه‌ی تاریخی است که در آن برخی از مهم‌ترین درون‌مایه‌های سینمای دهه‌ی ۱۹۶۰ جهانی گرد آمده‌اند: تراژدی فردیّت، تنهایی انسان، سکوت خداوند، خشونت زمینی، اهمیت چندگانگی، ترکیب عناصر رئالیستی و شاعرانه، رئالیسم مستند و تحلیل فرد. این فیلمی است که به گفت‌وگو با سنت روسی بازمی‌گردد، و فراتر از زمانه‌ی خود می‌رود. از زمینه‌ی سیاسی و ایدئولوژیک محافظه‌کارانه‌ی دوران برژنف دور می‌شود، و گونه‌ای پیش‌بینی آینده است. این نکته با قدرت بیشتری در مورد نوآوری‌های بیانی و سبک *سولاریس* و *آینه* هم صادق است. *آینه* فقط یک نمونه‌ی پیشینی در سینمای شوروی دارد. *ستارگان روز روشن* ساخته‌ی ایگور تالانکین در ۱۹۶۸ که در آن نیز گذشته و اکنون، رویا و واقعیت، در هم تنیده شده‌اند. فیلم تالانکین نیز استوار به تک‌گویی ذهنی است. متاسفانه این فلیم در جریان سانسورهای پی‌درپی، و به ویژه در جریان تدوین، آسیب بسیار دید، و سرانجام توقیف و منهدم

شد. *استاکر* فیلم بی‌همتای تارکوفسکی است. هیچ نمونه‌ای برای آن در سینمای شوروی یافت نمی‌شود. *استاکر* در کوچک کردن جهان به چند آدم در مکانی ویران، در حالی که پیرنگ روایی هم‌چنان جذاب و حتی هیجان‌انگیز باقی می‌ماند، و در روحیه‌ی عارفانه‌ای که در برابر ویرانی تکنولوژیک سیاره مقاومت می‌کند، هم پیش‌گویانه است و هم بی‌بدیل.

هنگامی که سرنوشت تارکوفسکی را با دیگر سینماگران و هنرمندان مستعد اتحاد شوروی مقایسه می‌کنیم متوجه می‌شویم که او به رغم آن همه زجر و سختی‌ای که دید، باز آدم خوش‌اقبالی بود. او هرگز دستگیر نشد، و به زندان فرستاده نشد. با وجود این که باورهای دینی خود را پنهان نمی‌کرد (دشوار بتوان در *آندری روبلف* و در سکانس «جلجتا بر برف» این باورها را نادیده انگاشت) او را به این دلیل تعقیب نکردند. هرچند تمام فیلم‌هایش با خرده‌گیری‌های احمقانه‌ی سانسور شوروی روبرو شد، اما در این مورد تنها نبود. تمام فیلم‌سازها (مگر سینماگران حکومتی) با چنین سخت‌گیری‌ها و شدت‌عمل‌هایی روبرو شده بودند. *آندری روبلف* پنج سال توقیف شد و سرانجام آن را کوتاه کردند، از فرستادن *آینه* به جشنواره‌های جهانی ممانعت کردند، *استاکر* با انتقادهایی تند از سوی ناقدان حکومتی روبرو شد. با وجود این باید اعتراف کرد که باز هم وضع تارکوفسکی نسبت به بعضی از دیگر سینماگران شوروی بهتر بود. فیلم آندری کونچالفسکی یعنی *داستان آنا کلیاشینا که عاشقش بودند اما با او ازدواج نکردند* که در سال ۱۹۶۶ ساخته شده بود، بیست سال بعد تازه بعد از سانسور به نمایش درآمد. *محاکمه در راه* الکسی گرمان، *احتضار* الم کلیمُف، *درون‌مایه‌ی* گلب پانفیلُف فیلم‌های دیگری هستند که هر کدام بیش از بیست سال در بایگانی زندانی بودند و در دوران گورباچف به نمایش درآمدند. کلیه‌ی راش‌های فیلم *دروازه‌ی لنین* مارلن خوستی‌یف را

که در سال ۱۹۶۲ ساخته بود، سوزاندند، و حتی در سیاهه‌ی فیلم‌های ممنوع نام آن را *من بیست ساله‌ام* ذکر کردند، تا رد گم کنند. فیلم *ستارگان روز روشن* ساخته‌ی ایگور تالانکین که در سال ۱۹۶۸ به پایان رسیده بود به سرنوشت *دروازه‌ی لنین* دچار شد. فیلم الکساندر آسکُلدلُف یعنی *کمیسر* که یگانه فیلم این سینماگر بود، در ۱۹۶۶ پایان یافت، و بیست و دو سال بعد نمایش داده شد. کار سینمایی این هنرمند پس از همین یک فیلم توقیف شده پایان یافت. کی‌را موراتووا زنی که دو فیلم درباره‌ی وضعیت زنان شوروی ساخته بود (*برخوردهای کوتاه* در ۱۹۶۷ و *بدرودی طولانی* در ۱۹۶۹ که در ۱۹۸۷ نمایش داده شدند) چند سال به اداره‌ی پلیس امنیتی احضار می‌شد، و از او بازجویی‌های پایان‌ناپذیر می‌شد. لاریسا شپیتکو بارها بازجویی شد که چرا نمادهای مسیحی در *عروج* (۱۹۷۷) به کار برده است. *من می‌خواهم سخن بگویم* ساخته‌ی اینا چری‌کووا (۱۹۷۳) پس از سه سال با حذف بیش از چهل دقیقه به نمایش درآمد. همه‌ی فیلم‌های داستانی الکساندر سُکورُف توقیف شدند، و او ناگزیر به ساختن فیلم‌های مستند روی آورد. در دوران گلاسنوست برخی از فیلم‌هایش چون *صدای انسانی تک* (۱۹۷۸) نمایش داده شد. فیلمی که در سال ۱۹۸۱ درباره‌ی دیمیتری شوستاکوویچ ساخت با عنوان *سونات آلتو: دیمیتری شوستاکوویچ* نشان از قدرت بیان استثنایی او دارد. در ۱۹۸۸ *مرثیه‌ی مسکو* را ساخت که تاثیر تارکوفسکی در آن آشکارست. سرگی پاراجانف سال‌ها به اتهام‌های واهی گوناگون در زندان به سر برد، و فیلم‌هایش توقیف شدند. تارکوفسکی، اما هرچند با دستگاه سانسور روبرو بود، و مبارزه هم کرد، اما سرانجام *آینه* را ساخت، و این فیلم به سرنوشت *ستارگان روز روشن* دچار نیامد، و در برخی از سینماهای درجه‌ی دو شوروی نمایش داده شد. *استاکر* هم با وجود آن همه مبارزه و بگومگوها در شوروی نمایش

داده شد. هنرمندانی که از آنان نام بردم لطمه‌ها و صدمه‌های جبران‌ناپذیرتری از سختی‌هایی دیدند که تارکوفسکی با آن‌ها روبرو شد. او از همان نخستین فیلم بلندش توجه ناقدان غربی را به خود جلب کرد، و در نتیجه در معرض خطر جدی قرار نگرفت. آن زنان و مردان سینماگر بیشتر آسیب روحی و شغلی دیدند و شرایط زندگی شخصی‌شان هم بیشتر در معرض خطر قرار گرفت. با وجود این، *آندری روبلف* سرنمون سینمای مقاومت روسیه محسوب می‌شود. کامل‌ترین نفی هنری و زیبایی‌شناسانه‌ی رئالیسم سوسیالیستی. این را هم از یاد نمی‌بریم که در نتیجه‌ی آن همه سخت‌گیری‌های رژیم پلیسی شوروی، تارکوفسکی در جریان بیست سال موفق به ساختن تنها پنج فیلم شد، بسیاری از طرح‌های او فقط روی کاغذ باقی ماندند، و سرانجام هم ناچار شد برخلاف خواست و میل باطنی خود راهی مهاجرتی شود که دردهای آن را در همان نخستین فیلمی که در غرب ساخت، یعنی *نوستالگیا* نشان داد.

پیکار طولانی تارکوفسکی با سانسور بوروکراتیک شوروی که به ویژه با *آندری روبلف* آغاز شد، او را از نظر روحی قدرت‌مند کرد. همواره یک صفت یعنی سازش‌ناپذیری را مهم دانست. ناهم‌خوانی با ایدئولوژی رسمی و حکومتی برای او یک فضیلت بود، و در میان دوستان او به تدریج فقط کسانی جای گرفتند که به شکلی با سانسور وحشیانه‌ی رژیم مبارزه می‌کردند. تارکوفسکی از میان فیلم‌سازان روسی دوران خود سینماگر گرجی اوتار یوسه‌لیانی و سینماگر ارمنی سرگی پاراجانف (نام اصلی او سرکیس پاراجانیان بود) را برتر از دیگران می‌دانست. دوستی او با پاراجانف تا پایان عمرش باقی ماند. همواره ستایش‌گر *رنگ انار* باقی ماند. در *پیکرتراشی با زمان* کارهای پاراجانف را هم‌ارز با کارهای برسون و میزوگوشی و داوژنکو دانست، و این بزرگ‌ترین ستایش ممکن از نظر او

بود.[1] پاراجانف نیز در گفت‌وگو با هربرت مارشال تارکوفسکی را «یک نابغه» خواند و از او به عنوان «بزرگ‌ترین سینماگر شوروی» نام برد. او افزود: «من از این که با او در یک دوران زندگی می‌کنم افتخار می‌کنم... اگر کودکی *ایوان* را ندیده بودم نمی‌دانستم چگونه فیلم بسازم، و شاید به این راه نمی‌افتادم».[2] من همیشه این شوخی ظریف پاراجانف را با لذت به یاد می‌آورم که گفته بود: «تارکوفسکی فوق‌العاده است، فقط کاش یک بار هم به زندان می‌افتاد تا کاملِ کامل می‌شد!». تارکوفسکی هم‌چنین فیلم‌های ***برگ‌های پاییزی*** (۱۹۶۶) و ***تابستانی در روستا*** (۱۹۷۶) ساخته‌ی یوسلیانی را می‌ستود. چرا که او سویه‌ی شاعرانه‌ی زندگی روستایی را به بیانی مستند تبدیل کرده بود. در سال ۱۹۸۱ تارکوفسکی گفت که «پس از یوسه‌لیانی و پاراجانف، من گرمان سینماگری اهل لنین‌گراد را که فیلم ***بیست روز بدون جنگ*** را ساخته، برتر از دیگران می‌دانم».[3]

گلاسنوست

پنجمین کنگره‌ی اتحادیه‌ی سینماگران شوروی در ۱۹۸۶ سنت رئالیسم سوسیالیستی را مردود اعلام کرد، و سیاست‌های گلاسنوست یا بحث آزاد و شفاف میخاییل گورباچف را در قلمرو سینما پذیرفت. البته، خود گورباچف اعلام کرد که رهبران حزب و حکومت تنوع فکری و تجربه‌های مختلف و متنوع هنرمندان را به این دلیل می‌پذیرند که به

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time ,Reflections on the Cinema*, trans. K. Hunter-Blaire, The Bodley Head, London, 1987, p.78.

2. *Sight and Sound*, no.249, p.92.

3. *Positif*, no.249, p.28.

فیلم گرمان سال‌ها توقیف بود، با ایجاد «فضای باز سیاسی» و دوران گورباچف فیلم را در جشنواره‌ی مسکو در ژوئن ۱۹۸۷ نمایش دادند.

«سرسپردگی آنان به راه سوسیالیسم» اعتماد دارند. نخستین گام سیاست‌گزاران تازه بازبینی فیلم‌های بایگانی‌شده بود. بیش از یک صد و هفتاد فیلم که در بیست سال گذشته ساخته شده بودند، اما به نمایش درنیامده بودند، مورد بررسی قرار گرفتند. البته بدون این که اعلام شود هم‌چنان برخی از فیلم‌ها «غیر قابل نمایش» تشخیص داده شدند. یک موزه‌ی سینما افتتاح شد که بخشی از آن به معرفی فیلم‌های توقیف‌شده در طول تاریخ حکومت حزب کمونیست مربوط می‌شد. قدرت Goskino به شکل محسوسی کاهش یافت. درباره‌ی انحصار صدور فیلم بحث‌های تندی درگرفت که به نشریه‌ها کشیده شد. سانسور از بین نرفت، اما محدود شد. قرار شد که بحث در این مورد آغاز شود که چگونه استودیوها می‌توانند، از این پس، بر اساس نظام خودکفایی مالی کار کنند. این اصلاحات نیم‌بند تا حدودی پیش رفت، اما در آغاز سال ۱۹۹۱ با سقوط رژیم اتحاد شوروی پایان گرفت.

در ۲۵ آوریل ۱۹۹۰ در نخستین صفحه‌ی روزنامه‌ی دولتی *Literaturnaya gazeta* این خبر درج شد که «فیلم‌ساز فقید آندری تارکوفسکی» پس از مرگ خود برنده‌ی جایزه‌ی لنین، یعنی بالاترین شکل ستایش رسمی در اتحاد شوروی، شده است. مسوولان در توجیه اهدای این جایزه از «ایفای نقش عظیم او در تکامل هنر سینما» یاد کردند، و «فیلم‌های نوآورانه‌اش، [را] که به ارزش‌های جهانی انسانی و باورهای انسان‌گرایانه یاری کرده‌اند» ستودند. روسیه و اتحاد شوروی همواره به هنرمندان خود پس از این که به طور قطع و مطمئن از این جهان رفته‌اند احترام گذاشته‌اند! جایزه‌ای به نام لنین برای تارکوفسکی اگر زنده هم بود افتخاری محسوب نمی‌شد. او عمری را با بوروکراسی شوروی مبارزه کرده، و سال‌های آخر عمر را در مهاجرتی دشوار گذرانده بود. چند طرح مهم او از جمله «هملت»،

«ابله»، «هوفمانیانا» فقط به خاطر منافع مادی آدم‌های حقیری که در کرملین در قدرت بودند، هرگز به صورت فیلم درنیامدند. جالب است که در ۳ ژانویه‌ی ۱۹۸۷ یعنی روزی که پیکر تارکوفسکی را در پاریس به خاک می‌سپردند، در مسکو دشمن سرسخت او فیلیپ یرماش از مقام خود سقوط کرد. اما جانشینان یرماش نیز درک و شعوری بیش از او نداشتند. احترام به تارکوفسکی نتیجه‌ی بازی‌های سیاسی باند گورباچف بود، و به شخصیت و اعتبار هنرمند بزرگی چون تارکوفسکی هیچ نمی‌افزود.

تارکوفسکی در ۵ نوامبر ۱۹۸۶ اندکی پیش از مرگش در متنی که از نظر برخی هم‌چون وصیت‌نامه‌ی او ارزیابی شده، چنین نوشته بود: «من تا زنده‌ام (و حتی جسدم) به کشوری بازنخواهم گشت که برای من و نزدیکان من آن همه رنج، تحقیر و سختی آفرید. من یک روسم، اما هرگز خود را یک شهروند شوروی ندانسته‌ام». گلاسنوست گورباچف (که با تمام نیرو می‌کوشید تا از سقوط اتحاد شوروی جلوگیری کند) پایان فاجعه نبود. سولژنیتسین و دیگر هنرمندان زنده هنوز باید پنج سال صبر می‌کردند تا عذرخواهی رسمی برای آن‌ها فرستاده شود، و تقاضای بازگشت‌شان به روسیه را دریافت کنند. اما تارکوفسکی، چنان که خودش پیش‌بینی کرده بود، موضوع خوبی برای مرده‌پرستی بود. می‌شد مسوولان دولت‌های پیشین را محکوم کرد که چنان رفتار اهانت‌آمیزی با «یکی از بزرگترین هنرمندان شوروی» داشتند. در ژانویه‌ی ۱۹۸۷ روسای جدید Gosinko و اتحادیه‌ی دولتی سینماگران شوروی بیانیه‌ای احساساتی درباره‌ی هنرمند فقید منتشر کردند. در پی آن انبوهی مقاله درباره‌اش چاپ شد، کتاب‌هایی در مورد آثارش به زبان‌های گوناگون منتشر شدند، کتاب خودش را پخش کردند، و در سینمای دُم (خانه‌ی سینما) در آوریل ۱۹۸۷ مروری بر آثار او از جمله دو فیلم آخرش که در

خارج از رئسیه ساخته بود، برگزار شد. در ژوئن ۱۹۸۷ در جشنواره‌ی مسکو نیز مروری بر آثار او همراه با نمایشگاهی برقرار شد. از آن پس مدام، فیلم‌های روسی او در سینماها و کانون‌های فیلم نمایش داده شدند. الم کلیمُف رییس جدید اتحادیه‌ی فیلم‌سازان در آوریل ۱۹۸۹ نخستین کنفرانس بین‌المللی را در مورد تارکوفسکی افتتاح کرد. اپرای **بوریس گدونُف** درست منطبق با صحنه‌آرایی تارکوفسکی در آوریل ۱۹۹۰ در اپرای کایروف لنین‌گراد بر صحنه آمد. رهبری ارکستر را بزرگ‌ترین رهبر ارکستر زنده‌ی روسیه والری گرگیف به عهده داشت. یک موسسه‌ی پژوهشی درباره‌ی تارکوفسکی ایجاد شد. از خانه‌اش موزه‌ای ساختند، مهم‌ترین جایزه‌ی سینمایی را به نامش کردند، با مدارای بیشتری از باورهای دینی او یاد کردند، اما این همه بی‌حاصل بود. همه می‌دانستند که کدام حزب و کدام حکومت به نام چه «ارزش‌ها»یی حقوق ابتدایی تارکوفسکی را ضایع کرده بودند. چرا او را به مهاجرت و ترک میهن واداشته بودند، و سال‌ها بر سر دیگر سینماگران نوآور و مستقل چه آورده بودند. این که ***آندری روبلف*** را نخستین فیلم یا اثر هنری گلاسنوست نامیدند، مضحک بود. حتی نمایش نسخه‌ی کامل آن (همراه با راش‌های سانسورشده که در بایگانی‌های پلیس باقی مانده بودند) در سال ۱۹۸۸، نشان از هم‌زبانی و هم‌دلی با تارکوفسکی نبود، بل اثبات جنایت‌های فرهنگی و سیاست‌های استبدادی و کوتاه‌فکرانه‌ی بوروکراسی حزب کمونیست بود که هنوز با فلاکت به حکومت خود ادامه می‌داد. نه آن سخت‌گیری‌ها در کار تارکوفسکی درست بود، و نه این ستایش‌های از او که یک بار دیگر خاطره‌ی قهرمان‌پروری رژیم کمونیستی را زنده می‌کرد.[۱]

---

1. M. Brashinsky and A. Horton eds, *Russian Critics on the Cinema of Glasnost*, Cambridge, 1994.

با سقوط اتحاد شوروی، سینماگران در نظام تازه‌ی اجتماعی، و در نظام رقابتی استودیوهای تازه ایجادشده، به دور از محدودیت و سانسور، به بیان نکته‌هایی که تا آن روز ممنوع بودند پرداختند. نکبت استالینیسم و رژیم شوروی، گولاگ، مخاطرات سیاست‌های هسته‌ای، نمونه‌ی تاریخی چرنوبیل، و جنگ افغانستان. در نمایش مسائل اجتماعی چون ستم‌کشی زنان، معضل‌های جنسی، دزدی‌های گروهی، فساد جوانان، مواد مخدر، بی‌خانمانی و... بیان آزادانه‌تری شکل گرفت. اما مساله‌ی دشوار یافتن بازار بود. تماشاگران آشکارا به سینمای غربی و آمریکایی علاقه و توجه داشتند. رقابت با آن‌ها سخت بود. دنیایی دیگر آغاز شده بود. توجه به آثار تارکوفسکی متعلق به پایان دوران پیشین بود. با آغاز راه‌هایی تازه در فیلم‌سازی، تارکوفسکی در جای درست خود قرار گرفت. در ردیف سینماگران بزرگ روسیه چون آیزنشتاین، پودوفکین، و داوژنکو. فیلم‌های «دشوار» او در میان آثار کلاسیک سینما قرار گرفتند که هر دانشجوی سینما باید آن‌ها را ببیند، و هر کارگردانی باید به نوآوری‌های او دقت کند، اما این به معنای تاثیرپذیری مستقیم نیست. تارکوفسکی بر برخی از سینماگران امروز روسیه تاثیر گذاشته است. اما این تاثیر از حد تقلید فراتر رفته و بسیار درونی‌تر شده است. ایوان دیخوویشنی در *راهب سیاه*، و *نمایش مسکو*، کنستانتین لوپاشنسکی در *نامه‌ی مرد مرده* و *بازدیدکننده‌ی موزه*، الکسی گرمان در *دوستم ایوان لاپشین*، الکساندر سکُروُف در *روز کسوف* و *امن و امان*، *دایره‌ی دوم* و *مرثیه‌ی مسکو* هر کدام به شیوه‌ای خاص خود، راه تارکوفسکی را ادامه داده‌اند، اما همه خواسته‌اند تا با چشم‌های خود راه و جهان را ببینند. این درس تارکوفسکی به آن‌ها و به ماست.

فصل سوم

شاعران سینما

همراهان

تارکوفسکی از جمله سینماگران مولفی است که از کارگردان‌ها و فیلم‌هایی که بر او تاثیر گذاشته‌اند، به تفصیل، و با دقت بحث کرده است. تقریباً در تمام مقاله‌ها و گفت‌وگوهای اصلی‌اش از سینماگران مورد علاقه‌اش نام برده، و در هر فرصت پیوند فیلم‌هایش با آثار دیگران را مورد تاکید قرار داده است. ما امروز تا حدودی از فیلم‌هایی که در سال‌های آموختن سینما دیده بود، با خبر شده‌ایم، و می‌توانیم مسیر تاثیرپذیری او را ترسیم کنیم. تارکوفسکی یک «پانتئون» یا «یک معبد شخصی» در سینما ساخته بود، و از کسانی که به این پانتئون راه داده بود با احترام یاد می‌کرد. با وجود این یک بار نوشت که هنوز مشکوک است که حتی ساکنان آن پانتئون نیز توانسته باشند «در سینما همان شاهکارهایی را بیافرینند که در ادبیات پدید آمده‌اند».[1]

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.173.

با توجه به درون‌مایه‌های فیلم‌های تارکوفسکی و سبک خاص او کار دشواری نیست که میزان دلبستگی او را به آثار روبر برسون، اینگمار برگمان و کارل تئودور درایر حدس زد. اما دامنه‌ی توجه و تاثیرپذیری او بسیار وسیع‌تر از آثار این هنرمندان بود. آن‌چه در نوشته‌ها و گفته‌های او به سرعت جلب نظر می‌کند فقدان هرگونه کشش به سینمای کلاسیک آمریکاست. گویی هیچ توجهی به دستاوردهای کسانی نداشت که نه فقط از نظر فنی، بل از دید زیبایی‌شناسانه، هنر فیلم را ساختند، و تکامل دادند. در نوشته‌ها و گفت‌وگوهای او هیچ اشاره‌ای به سینماگرانی چون دیوید وارک گریفیث، هوارد هاوکس، وینسنت مینه‌لی، آلفرد هیچکاک و داگلاس سیرک نمی‌توان یافت. در *پیکرتراشی در زمان* فقط اشاره‌هایی کوتاه به ارسن ولز و چارلی چاپلین شده است. در شوروی امکان زیادی برای تماشای مجموعه‌ی آثار سینماگران مولف آمریکایی، حتی برای دانشجویان سینما وجود نداشت، و دانش روس‌ها از سینمای آمریکا پراکنده و گزینشی بود. وضع در مورد سینمای کشورهای دیگر متفاوت بود. برای مثال تارکوفسکی با سینمای ژاپن آشنا بود، اما این‌جا هم با وجودی‌که آثار اصلی کنجی میزوگوشی و آکیراکوروساوا را دیده بود، و به آن‌ها علاقه‌ی فراوانی داشت، هیچ بحثی از کارهای یاسوجیرو ازو، میکیو ناروسه، و هینوسوکه گوشو نداشت، و در دفتر *خاطره‌ها* (۳۱ مارس ۱۹۸۲) اشاره‌ی تحقیرآمیزی به «یکی از پاییزهای ازو» داشت.[۱] مایکل دمپسی آغاز *آینه* یعنی سکانسی را که مادر روی پرچین نشسته و به چشم‌انداز روستایی می‌نگرد با کارهای جان فورد مقایسه کرده است. اما چنین می‌نماید که این شباهت آگاهانه نبوده است.[۲]

---

1. A. Tarkovski, *Journals 1970-1986*, trans. Kishilov, A., Cahiers du cinéma, Paris, 1993, p.300.

2. M. Dempsey, "Lost Harmony", in: *Film Quarterly*, Fall 1981, p.15.

تارکوفسکی بنا به گفته‌ی دوستانش در دهه‌ی ۱۹۵۰ به عنوان دانشجوی سینما امکان دیدن «برخی از فیلم‌های خارجی» را داشت که تماشای آن‌ها برای مردم عادی شوروی ممکن نبود. همسر نخست او ایرما راش، و دوستش الکساندر گوردون، مثال‌هایی هم آورده‌اند: کمدی‌های آمریکایی دوران سینمای خاموش، برخی از آثار کلاسیک آمریکایی (فیلم‌هایی از جان فورد به ویژه **خوشه‌های خشم**)، **هم‌شهری کین** ارسن ولز که تاثیر زیادی بر دانشجویان داشت، **روباه‌های کوچک** ویلیام وایلر و برخی از نمونه‌های «رئالیسم شاعرانه‌ی فرانسوی» به ویژه آثاری از رنوار، تمام کارهای ژان ویگو، تعدادی از آثار نئو رئالیسم ایتالیایی، سینمای مدرن لهستان به ویژه آثار وایدا و آندری مونک، و فیلم‌های مهم ژاپنی. در جشنواره‌های مسکو مشهورترین فیلم‌های روز سینمای جهان هم به نمایش درمی‌آمدند. تارکوفسکی جوان در آغاز دهه‌ی ۱۹۶۰ توانسته بود **هملت** مشهور پل اسکافیلد را در صحنه‌های تآتر مسکو ببیند. در همان سال‌ها به ویژه به دلیل مسافرت‌هایش به خارج از روسیه با موج نوی سینمای فرانسه، آثار برگمان، و کمی بعد با سینمای جان کاساوتیس آشنا شد.[1]

در تاریخ نهم سپتامبر ۱۹۸۲، تارکوفسکی به دعوت مسوولان امور هنری «مرکز فرهنگی پالاتینو» در رم، درس‌گفتاری درباره‌ی سینماگران

دانایی دمپسی از تکامل سینمای آمریکا در بحث از تارکوفسکی چندان به کار نمی‌آید. البته جنبه‌ای مثبت دارد، زیرا به ما یاری می‌دهد تا از نگاهی دیگر به کارهای سینمایی تارکوفسکی توجه کنیم، اما از سوی دیگر جنبه‌ای منفی هم دارد. داوری او چندان با هنجارهای رایج در سینمای آمریکا، و سرمشق سینمای کلاسیک هم‌خوان است که از «فقدان نظم درونی و شکل‌گیری آشوب در ساختار *آینه*» یاد می‌کند.

1. V. A. Johnson, and G. Petri, *The Films of Andrei Tarkovsky, A Visual Fugue*, Indiana University Press, 1994, p.27.

مورد قبول و محبوب خویش ارائه کرد. در این جلسه سکانس‌هایی از بعضی فیلم‌های مورد نظر او را نیز نمایش دادند، و او در مورد این لحظه‌هانظر داد. این فیلم‌ها عبارت بودند از **موشت** روبر برسون، ***نازارین*** لوییس بونوئل، **شب** میکل آنجلو آنتونیونی، و ***هفت سامورایی*** آکیرا کوروساوا. در این گفتار تارکوفسکی اعلام کرد: «این سینماگران بزرگ‌اند. این سکانس‌ها یکه‌اند، زیرا هیچ به رویدادهای زندگی هرروزه همانند نیستند. شیوه‌ی هنرمندان بزرگ این است که به ما جهان درونی خویش را نشان دهند. این سکانس‌ها نیاز تماشاگر به زیبایی را برآورده می‌کنند، و نه نیاز او به لذت را. دشوارترین کارها این است که این روزها چنین راهی را دنبال کنیم. روزهایی که حتی سخن گفتن از زیبایی را هم پوچ و بی‌معنا جلوه می‌دهند. اما فراموش نباید کرد که سینما فقط به شکرانه‌ی کار این شاعران ادامه یافته است... تاثیر کوروساوا، میزوگوشی، برسون، بونوئل، برگمان و آنتونیونی بر من به این معنا نیست که از آن‌ها تقلید می‌کنم. از نظر من تقلید کوچک‌ترین رابطه‌ای با هدف سینما ندارد، و درنتیجه کاری بیهوده است. در سینما ما ناچار می‌شویم که برای بیان منظورمان، از زبانی شخصی استفاده کنیم. برای من نفوذ دیگران به معنای هم‌راهی با کسانی است که آن‌ها را ستایش می‌کنم و بزرگ می‌دارم. بدون این سینماگران (و این‌جا باید نام داوژنکو را هم به آن‌ها بیافزایم) سینما وجود نمی‌داشت. طبیعی است که هرکس در پی یافتن روش بیان خاص خویش باشد. اما بدون این کارگردان‌ها که زمینه‌ی اصلی را فراهم آورده‌اند، سینما آن چیزی که هم اکنون هست، نمی‌بود. می‌توان دو دسته از کارگردان‌ها را از هم جدا کرد. دسته‌ی نخست می‌کوشند تا جهانی را که در آن زندگی می‌کنند به تقلید، بازسازی کنند. دسته‌ی دوم می‌کوشند تا جهانی ویژه‌ی خود بیافرینند. این دسته‌ی دوم شاعران سینما هستند. کسانی چون

برسون، داوژنکو، میزوگوشی، برگمان، بونوئل، کوروساوا و آنتونیونی از این گروه‌اند. نام اینان مهم‌ترین نام‌های تاریخ سینماست. آثار دشوار آن‌ها خبر از توانایی الهامی درونی می‌دهند، و از این‌رو به طور معمول با ذوق مردمان هم‌خوان نیستند. زمانی که من ساختن فیلمی را آغاز می‌کنم، می‌کوشم تا فیلم‌هایی را که دوستشان دارم، دوباره ببینم. آثار کارگردانانی را که آن‌ها را «همراهان خویش» می‌دانم، بارها می‌بینم. من مقلّد آن‌ها نیستم اما مایلم در فضایی که آن‌ها آفریده‌اند نفس بکشم».[1] در فصل پیش از تاثیری که تارکوفسکی از سینماگران برجسته‌ی شوروی در دهه‌ی ۱۹۲۰ گرفت، و به ویژه از اهمیت و احترام الکساندر داوژنکو نزد او، بحث کردم، در این فصل به دیگر شاعران سینما در پانتئون او می‌پردازم.

روبر برسون

اهدای جایزه‌ی بزرگ «سینمای آفریننده» در جشنواره‌ی کن، به طور مشترک به فیلم‌های *پول* روبر برسون و *نوستالگیای* تارکوفسکی معنایی ویژه داشت. نفوذ اندیشه‌ها و فیلم‌های برسون بر کار هنری تارکوفسکی انکارناپذیر است. جایزه را ارسن ولز به دو سینماگر اهداء کرد. در برابر وقار برسون، تارکوفسکی عصبی و دستپاچه می‌نمود. او فقط به گفتن لفظ «متشکرم، خیلی متشکرم» به زبان فرانسه، بسنده کرد، و جایزه یک بار از دستش افتاد. با برسون همراه شدن، او را به مناسبت کار مشترک دیدن، و کنار او ایستادن، حسی غریب به هر کسی می‌بخشد که به هنر سینما از زاویه‌ی برداشت‌های آن استاد درباره‌ی سینماتوگراف اندیشیده باشد. زمان سکوت و مهلت کار برای برسون و تارکوفسکی، این دو

---

1. Sight and Sound, Winter 1982-83, pp.55-56.

کمال‌گرای سخت‌گیر، برابر بود. برسون در طول چهل سال فعالیت سینمایی فقط سیزده فیلم ساخته بود، و تارکوفسکی در فاصله‌ی بیست و دو سال کارش شش فیلم در کارنامه‌ی خود داشت. درگیری برسون با سرمایه و درگیری تارکوفسکی با کمونیسم روسی موقعیتی بیش و کم یکسان به آن‌ها بخشیده بود. راهی که هر یک در مخالفت با سینمای مردم‌پسند رفته بودند، کوششی که در بنیان‌گذاری هنر ناب سینما داشتند، کار آنان را به هم نزدیک می‌کرد. هرچند تارکوفسکی تمامی راهنمایی‌های نظری برسون را نمی‌پذیرفت، و برای نمونه از شیوه‌ی او در کار با بازیگر یا به قول خودش با «مُدل»، یا از تکیه‌ی او به تدوین نماها، بسیار دور بود، اما در عوض بسیاری از دستاوردهای او را قبول داشت، و در آثار خود آن‌ها را پی می‌گرفت. او در کاربرد نور، رنگ، سکوت، کلام، آواها، موسیقی، درک از مکان و فضای سینمایی با برسون همراه بود، اما سینمای او را هم «سینمای استوار به تدوین» می‌خواند. حتی یک نمونه از نماهای طولانی آثار تارکوفسکی در سراسر فیلم‌های برسون یافت نمی‌شود. با وجود این، کمتر سینماگری در پی‌گیری راه برسون به اندازه‌ی تارکوفسکی کوشا و موفق بود. برسون هم همواره ارج کارهای تارکوفسکی را می‌شناخت. او از معدود سینماگران فرانسوی بود که در مراسم تدفین تارکوفسکی حاضر شد، در ۱۹۸۸ از پایه‌گذاران «انجمن بین‌المللی آندری تارکوفسکی» بود، و از سینمای او به عنوان «راهی تازه» نام برده و ستایش کرده بود. یکی از مهم‌ترین درس‌های سینماتوگراف برسون که باید گفت قلمرو تاثیرگذاری آن گسترده بود، و حتی بر آن‌چه خود او «سینمای معمولی» می‌نامید نیز تاثیر گذاشته بود، درک نقش مستقل آواها در سینما بود. برسون گفته بود: «صدا بیش از تصویر به واقعیت نزدیک است. صدا همواره تصویری را به ذهن می‌آورد، اما

تصویر همواره صدا را به همراه ندارد».[۱] در سینماتوگرافِ برسون نقشی عظیم به عهده‌ی صدا گذاشته شده است، نقشی که هیچ کم از نقش تصاویر متحرک ندارد.[۲] همین اهمیت صدا در آثار تارکوفسکی یافتنی است. جلوتر خواهیم دید که او در این مورد از اینگمار برگمان هم بسیار آموخت. به عنوان نمونه به **نوستالگیا** دقت کنیم. هیچ چیز در سکانس‌های خاطره، جای صدای قطره‌های آب و آوای باد و زمزمه‌های انسانی را نمی‌گیرد. بخش عظیمی از تاثیر فیلم زاده‌ی کاربرد آگاهانه‌ی آواهاست. درهم شدن موسیقی **رکوییم** وردی با ترانه‌ی روستایی روسی شگردی است که برسون آن را پیش‌تر در عنوان‌بندی ***ناگهان بالتازار*** با درهم‌کردن صدای بالتازار و سونات پیانوی شوبرت آزموده بود. کاری حتی شجاعانه‌تر و قدرت‌مندتر از نمونه‌ی بعدی‌اش در **نوستالگیا**. می‌توان گفت که تارکوفسکی و برسون به یک شکل و با یک هدف، سینما را به سوی موسیقی پیش می‌بردند. فیلم «فشرده»ای که دست‌یابی به آن هدف برسون بود، در کارهای تارکوفسکی نیز هم‌چون الگویی نمایان می‌شود. کوشش در یافتن ایجازی که هر عنصر غیرضروری را حفظ کند، و حرکت به سوی بیانی تجریدی آثارشان را همانند یک‌دیگر جلوه می‌دهند. در فیلم‌های هر دو لحظه‌های مکاشفه را می‌توان یافت. حرکتی ساده در آن‌ها بیان‌گر گوهر راستین مناسبات یک فرد با محیط انسانی و فیزیکی گرداگرد او می‌شود.

تارکوفسکی نوشته: «من فقط دو سینماگر را می‌شناسم که با اصولی خودساخته و محکم توانسته‌اند در همان آغاز کار خود به شکلی راستین

---

1 N. Burch, *Une praxis du cinéma*, Paris, 1986, pp.135-136.

۲. بنگرید به: ب. احمدی، *باد هرجا بخواهد می‌وزد، اندیشه‌ها و فیلم‌های روبر برسون*، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۱.

دست یابند تا اندیشه‌های خویش را بیان کنند. داوژنکو در *زمین*، و برسون در *خاطرات کشیش روستا* چنین کرده‌اند. اما شاید برسون یگانه فرد در تمام تاریخ سینما باشد که ترکیبی کامل میان کار هنری پایان گرفته با مفهومی نظری را که از پیش به دقت شکل گرفته بود، کشف کرد. من هیچ هنرمند دیگری را در این مسیر چون او پیگیر نمی‌شناسم. اصل راهنمای او حذف تمامی آن چیزهایی است که خودش آن‌ها را صریح و بیش از حد بیان‌گر دانسته است. از این راه، او توانسته از شرّ مرزی که میان تصویر و زندگی راستین کشیده شده، رها شود، یعنی توانسته زندگی را تصویری و بیان‌گر کند».[1] کوشش در بیان زندگی راستین از راه تصویر و یافتن واقعیت در تصویر همواره هدف و آرزوی تارکوفسکی بود. او نمونه‌ی برسون را به این دلیل می‌ستود، و روش او را با دقت بررسی می‌کرد: «زمانی که پل والری می‌گفت که کمال آن‌جا به دست می‌آید که تمامی موارد اغراق‌شده را کنار بگذاریم، گویی پیشاپیش از برسون سخن می‌گفت. کمال چیزی بیش از نگاهی فروتن و ساده به زندگی نیست. در جنبه‌ی شاعرانه‌ی سینما هیچ کس بیش از برسون نتوانسته نظریه و کنش را متحد کند».[2] «نگاهی فروتن و ساده». این دقیق‌ترین بیان از سینمای برسون است. تارکوفسکی نوشته: «من همواره مجذوب برسون بوده‌ام. نیروی تمرکز او شگفت‌آور است و هیچ چیز تصادفی در گزینش دقیق و ریاضت‌کشانه‌ی او جای ندارد. او جدی، ژرف‌بین و نجیب است. یکی از آن استادان که هر فیلم تازه‌اش به حقیقتی در هستی معنوی خود تبدیل می‌شود. آشکارا او فقط در پایان مکاشفه‌ی درونی خود، آغاز به ساختن فیلمی تازه می‌کند».[3]

جز کار با بازیگر که از آن در فصل چهارم بحث خواهم کرد، مورد

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, pp.94-95.

2. *ibid*, p.95.   3. *ibid*, p.189.

متفاوت اصلی سینمای تارکوفسکی و برسون تقطیع نماها و سکانس‌ها، و برداشت از تدوین است. برخی از ناقدان، با توجه به اهمیت تدوین در سینمای برسون (به عنوان مثال سکانس دزدی از بانک در **پول** را به یاد آورید) گفته‌اند که در این زمینه کار برسون همانند کار آیزنشتاین است. بارتلمی آمنگال از این ناقدان است و شاید با توجه به دلبستگی برسون جوان به **رزمناو پوتمکین** نوشته: «روش تدوین در **دادرسی ژن‌دارک**، **لانسلو دولاک** و **پول** منش تدوین در سینمای آیزنشتاین را دارد».[1] اما این قیاس صوری است و محتوای متفاوت برداشت‌های برسون و آیزنشتاین را از نظر دور می‌کند. برسون در پی ایجاد مفهومی تازه از تداوم مفاهیم دو نمای پی‌درپی نبود. او هیچ دلبستگی‌ای به «منطق دیالکتیک» آیزنشتاینی نداشت. آن‌چه او از راه تدوین سریع و نرم خود می‌جست راه‌یابی به گوهر کنش بود. **پول** هم‌چون «مینیاتوری از نماهای کوتاه» (کمتر نمایی در این فیلم بیش از ده ثانیه طول می‌کشد) استوار بر یک «اصل برسونی» است: تداوم موزون نماهایی که هر کدام درست و دقیق انتخاب شده باشند، از راهی جز روان‌شناسی مبتذل و رایج در سینما، ما را با گوهر کنش، و از این جا با زندگی معنوی شخصیت‌ها آشنا می‌کند. مثال سکانس زدوخورد در زندان در **پول** و تصویر قاشق، یا سکانس کشتار و تصویر چراغ را به یاد آوریم. برسون در پی کاستن از عناصر مشخص تصویری بود. در آثار او پس‌زمینه‌های خالی و محو در تدوین سریع به فضایی شناخته تبدیل می‌شوند، هرچند ما هرگز آن‌ها را به طور کامل نمی‌بینیم. تارکوفسکی از راهی دیگر گوهر کنش را نمایان کرده است. او به یاری دستاوردهای آنتونیونی و میزوگوشی با کاهش آشکار نقش تدوین و تکیه به نماهایی

1. B. Amengual, "Andri Tarkovsky" in: M. Estève ed, *op. cit.*, pp.170-175.

طولانی نخست جهان معنوی شخصیت‌ها، و بعد گوهر کنش را نمایان می‌کرد. هرچند تارکوفسکی به ندرت به درایر اشاره کرده اما راهنمای راستین او درایر بود. **گرترود** نمونه‌ی عالی سینمای استوار به نماهایی طولانی است که تدوین در آن نقشی در راه‌یابی به کنش‌ها و درون شخصیت‌ها ندارد.

اینگمار برگمان

«کشف نخستین فیلم تارکوفسکی برایم معجزه‌ای بود. به ناگاه خود را در آستانه‌ی ورود به اتاقی بازیافتم که تا آن لحظه کلیدش را نداشتم. اتاقی که ورود به آن همواره آرزویم بود، و او در آن چه نرم و آزاد گام برمی‌داشت. دلگرمم کرد، به هیجانم آورد. دیدم که یک نفر همه‌ی آن چیزهایی را بیان می‌کند که خودم عمری اشتیاق گفتن‌شان را داشتم، اما راهش را بلد نبودم. تارکوفسکی به نظر من، بزرگ‌ترین است. کسی که زبانی تازه و هم‌خوان با گوهر سینما ابداع کرده است تا زندگی را به سان اندیشه‌ای یا رویایی تسخیر کند». این عبارت‌ها را اینگمار برگمان در واپسین سال زندگی تارکوفسکی بر زبان آورد، زمانی که با اشتیاق فراوان منتظر به پایان رسیدن **ایثار** بود، و **ایثار** در آثار تارکوفسکی نزدیک‌ترین فیلم است به دنیای برگمان.[1] خود تارکوفسکی با سربلندی در ۱۷ ژوئن ۱۹۷۳ در **دفتر خاطره‌ها** نوشته که بیبی آندرسن بازی‌گر برخی از زیباترین فیلم‌های برگمان (که تارکوفسکی بسیار مایل بود او نقش هاری را در **سولاریس** بازی کند) به او گفت که وقتی **آندری روبلف** را در سوئد نمایش دادند، برگمان به دوستانش از جمله بیبی آندرسن گفته بود که این بهترین فیلمی

---

1. *Sight and Sound*, Spring 1987.

است که او در تمام زندگی‌اش دیده است.[1] هم‌دلی برگمان با تارکوفسکی عجیب نیست. برگمان در آثار هنرمند روس برخی از مبانی اعتقادی و زیبایی‌شناسانه‌ی خودش را بازمی‌یافت.

تارکوفسکی جوان در آثار برگمان راهنماهایی عملی پیدا کرده بود. از شیوه‌ی کار با بازیگران تا نماهای درشت، از نماهای طولانی تا کاربرد رنگ. تارکوفسکی نقش ویژه‌ی آواها در فیلم را از برگمان نیز آموخته بود. خودش نوشته: «برگمان استاد صدا در سینماست. کاری که او با فانوس دریایی در *هم‌چون در یک آینه* کرده از یاد رفتنی نیست»،[2] و باز: «برگمان یک آوای خاص را منفرد و برجسته، و در برابر آن تمام صداهای دیگر را حذف می‌کند. در *نور زمستانی* در سکانسی که جسد مردی که خودکشی کرده در کناره‌ی رود کشف می‌شود، آوای ریزش قطره‌های باران به گوش می‌رسد. در تمام این سکانس تصویر از نماهای دور و متوسط شکل گرفته و هیچ چیز صدای پایان‌ناپذیر آب‌ها شنیده نمی‌شود. نه صدای گام زدن‌ها، نه خش‌خش لباس‌ها، نه صدای آدم‌هایی که بر کناره ایستاده‌اند. به همین دلیل سکانس تا این حد بیانگر است»[3] در سکانس آتش‌سوزی در *آینه* فریادهای مردان و زنان، صدای سوختن چوب‌ها، و صدای باد به تدریج در برابر آوای چرخ چاه حذف می‌شوند.

همانندی‌های سبک‌شناسانه و فنی میان آثار تارکوفسکی و فیلم‌های برگمان برآمده از همانندی درون‌مایه‌های آثار آن‌هاست. تارکوفسکی گفته: «من *پرسونا* را بارهای بار دیده‌ام، و هر بار به چشم من فیلمی تازه آمده است. این فیلم مثل هر اثر هنری راستین به ما امکان می‌دهد تا با

---

1. A. Tarkovski, *Journals 1970-1986*, p.86.

2. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.159.

3. *ibid*, p.162.

دنیای ویژه‌اش رابطه بسازیم. این است که هر بار که آن را می‌بینیم تاویلی تازه از آن به دست می‌آوریم».[1] از نظر محتوای فکری و فلسفی نیز آثار برگمان و تارکوفسکی همانندند. گویی این دو، جهان ناآرام، بحران‌زده، و بی‌بهره از مبانی آیینی و ارزشی را با یک چشم دیده‌اند. تجربه‌ی شخصی برگمان این سوئدی نوجوان از زندگی در آلمان نازی که بعدها در **تخم افعی**، و به شکلی بهتر در **شرم** و **پرسونا**، جلوه‌گر شد، تا حدودی همانند تجربه‌ی سال‌های نوجوانی تارکوفسکی از زندگی در شوروی استالین است. خشونت، کشتار همگانی، و مناسبات غیرانسانی ناشی از ناامنی و کاربرد وسیع فشار و شکنجه که سازنده‌ی فضای فیلم‌های برگمان چون **شرم** و **مصیبت آنا** هستند، در جهان تارکوفسکی نیز مطرح‌اند. هراس از انفجار هسته‌ای که یوناس پرسون را در **نور زمستانی** به سوی نابخردی و خودکشی می‌کشاند در **ایثار** زندگی الکساندر را دگرگون می‌کند. مسوولیت فرد در رهاندن جهان از خطر برای برگمان و تارکوفسکی همچون اصلی اخلاقی جلوه می‌کند. برگمان گفته: «امروز همه می‌گویند که هنر باید به سیاست بپردازد. اما من بر این باورم که هنر باید به اخلاق بپردازد که به راستی سرانجام به سیاست نیز راه می‌دهد».[2] برای تارکوفسکی نیز هنر پژوهشی اخلاقی بود، و می‌نوشت: «هنر فقط جستجوی مطلق است... نه اساس منطقی دارد و نه قاعده‌بندی منطق رفتاری. فقط فرض ایمانی خود را دارد و بس»، و: «هنر فاقد هدف عملی (به معنای مادی این واژه) است».[3] تارکوفسکی می‌گوید که «درون‌مایه‌ی اصلی **استاکر** کشف شرافت ذاتی آدمی است. فیلم این نکته را پیش

---

1. *ibid*, p.166.
2. I. Bergman, *Bergnan on Bergman*, London, 1973, p.177.
3. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, pp.40-41.

می‌کشد که رنج‌های انسان آن‌جا که به شرافت خویش آگاهی می‌یابد، چه هستند». [1] این نگرش به دو معنای اصلی اخلاق باز می‌گردد. یکی معنای رایج گزینش میان نیک و بد، و دیگری معنای فلسفی‌تر رویکرد آدمی به زندگی‌اش. وظیفه‌ی انسان در برابر بحران معنوی و فکری دنیای مدرن مطرح می‌شود. برگمان درباره‌ی فیلم **شرم** خود گفته بود که این فیلم را با اندیشیدن به یک پرسش ساخته: «اگر سوئد به اشغال نیرویی فاشیستی درآید، وظیفه‌ی من چه خواهد بود؟». [2] پرسش بعدی بارها سخت‌تر و دردناک‌تر است: «به راستی من و شما تا چه حد در نهان‌گاه دل خویش فاشیست هستیم؟ کدام شرایط ما را از سوسیال‌دمکرات‌های نجیب به نازی‌های فعال تبدیل می‌کنند؟». [3] تارکوفسکی نیز بارها گفته که دلبستگی او به ***هملت*** در این پرسش نهفته است. کدام شرایط شاهزاده‌ای را که خود را از تمامی درباریان برتر می‌دانست، انسان آزاده‌ای که می‌توانست در پوست گردویی زندگی کند و خود را پادشاه جهان یابد، تا حد ملاک‌های اخلاقی دیگر ساکنان السینور تنزل داد؟ چگونه شد که آدم‌کشی را پذیرفت؟ تا آن‌جا که به جسد پولونیوس گفت: «ای بدبخت بی‌احتیاط فضول. بدرود. من تو را با کسی مهم‌تر از تو اشتباه گرفتم». نمایش ***هملت*** که تارکوفسکی در پاییز ۱۹۷۶ در مسکو کارگردانی کرد، همین دگرگونی را در مرکز کار خود قرار داد.

اندیشه درباره‌ی وجود خدا درون‌مایه‌ی اصلی ***نور زمستانی*** و چند فیلم دیگر برگمان بود که با درون‌مایه‌ی ***استاکر*** نزدیکی دارد. سکوت خدا که در ***مهر هفتم***، ***هم‌چون در یک آینه***، ***سکوت*** و ***نور زمستانی*** درون‌مایه‌ی اصلی است در ***نوستالگیا*** هم تکرار شده است. ***توت‌فرنگی‌های وحشی*** و

---

1. *ibid*, p.198.
2. I. Bergman, *op. cit.*, p.228.
3. *ibid*, p.232.

آینه به هم نزدیک‌اند. درون‌مایه‌ی ناتوانی ایجاد رابطه‌ای انسانی از راه زبان و کلام در آثار برگمان بارها آمده است. الیزابت در ***پرسونا*** هم‌چون رویلف سکوت اختیار کرده است. مینوس در ***هم‌چون در یک آینه*** نمی‌تواند با پدرش سخن گوید. زبان ساکنان شهر بیگانه در **سکوت** بر سه مسافر فیلم ناشناخته است. همان طور که سه مسافر ***استاکر*** زبان منطقه‌ی ممنوع را و در واقع زبان هم‌دیگر را، نمی‌شناسند. در آثار تارکوفسکی کودکان همواره معصوم‌اند، و در معرض خشونت بزرگ‌ترها. ***فانی و الکساندر*** این نکته را در قلب خود جای داده است. در **سکوت** یوهانس ده ساله است، آشنایی یوهان با فضای ترسناک هتل، و با فضای بارها ترسناک‌تر خواست و غریزه‌ی انسانی، یادآور هراس کودک از زیستن در جهان خشن بزرگ‌ترها در *آینه* است.[1] نکته‌ای که از ***کودکی ایوان*** در تصویر نخستین ایوان کنار درخت آغاز شد و در ***ایثار*** در آخرین تصویر سینمای تارکوفسکی تکرار شد، آن‌جا هم کودکی کنار درختی است.

بارداری، زایمان و مادری در بسیاری از آثار برگمان درون‌مایه‌های اصلی‌اند. فیلم ***بر عشق ما می‌بارد*** درباره‌ی دشواری‌های عملی و اخلاقی سقط جنین است. در ***عطش*** روت به دلیل سقط جنین نازا شده است. در ***توت‌فرنگی‌های وحشی*** ماریانه آزار می‌بیند چرا که از حق مادری توسط شوهر خودخواهش محروم شده است. در ***مهر هفتم*** میا و میکاییل یعنی مادر و فرزند، بالاترین نشانه‌های پاکی و معصومیت هستند. درون‌مایه‌ی اصلی ***در آستانه‌ی زندگی*** بارداری و زایمان است. رابطه‌ی آینس با آنا در ***فریادها و نجواها*** یادآور نیاز فرزندی است به مادرش. در سکانسی کابوس‌وار که آنا هم‌چون مادری مهربان سر آینس را که پس از ساعت‌ها

---

1. S. M. Kaminsky ed, *Ingmar Bergman*, Oxford University press, 1975, pp.10-28.

درد سرطان از پا افتاده روی سینه‌ی خود می‌گذارد، پیش‌تر دانسته‌ایم که او فرزندش را از دست داده است. در ***فانی و الکساندر*** مادر در انبار تاریک الکساندر کتکخورده و تحقیرشده را در آغوش می‌کشد. آسیب و آزاری که کودک و مادر از زندگی در این جهان می‌بینند، همواره از درون‌مایه‌های اصلی آثار تارکوفسکی بوده‌اند.

مهم‌ترین تفاوت سینمای تارکوفسکی با آثار برگمان مساله‌ی تحلیل روان‌شناسانه‌ی شخصیت‌هاست. در ***پرسونا*** و ***رودررو*** و ***سونات پاییزی*** تحلیل روانی به کار شناخت کنش‌ها و بازتاب‌ها، رفتار و سلوک آدم‌ها می‌آید. درواقع پایه‌ی اصلی پیرنگ این فیلم‌ها بررسی روانی است.[1] در حالی که در آثار تارکوفسکی هرگونه تحلیل روانی شخصیت‌ها به طور کامل کنار گذاشته شده است. شاید فقط بتوان به یاری روان‌شناسی ژرفنا و آثار یونگ از راهی که دیگر چندان روان‌شناسانه نیست، بل بیشتر فلسفی است به آثار او نزدیک شد.

آلن رنه

خاطره، فصل مشترک دنیای نخستین فیلم‌های آلن رنه با تارکوفسکی است. حتی رنه‌ی سالخورده هم جایی که به بیان خاطره می‌رسد (برای مثال در ملو وقتی ویولونیست در شام جادویی آغاز فیلم خاطره‌ای را تعریف می‌کند، یا در عشق ***تا مرگ***) فیلم‌های او لحن آشنای آثار قدیم‌اش را به خود می‌گیرند. یادآوری، به دو معنای حضور در دو زمان گذشته و اکنون، و حاضر کردن گذشته در اکنون، وسوسه‌ی هر دوی تارکوفسکی و

---

1. V. Young, *Cinema Borealis, Ingmar Bergman and the Swedish Ethos*, New York, 1971.

N. T. Binh, *Ingmar Bergman, le magicien du nord*, Paris, 1993.

رنه بود، که تا حدودی از مبنای نظری واحدی آغاز کردند، اما به نتایج متفاوتی رسیدند. این مبنا که شاید برای هیچ‌کدام‌شان چندان آگاهانه نبود، اندیشه‌ی هانری برگسونِ فیلسوف به «خاطره‌ی غیر ارادی» بود. در **هیروشیما عشق من** خاطره‌ی زن از فاجعه‌ی هیروشیما بنا به تقسیم‌بندی برگسون خاطره‌ای ارادی است، زیرا استوارست بر آگاهی و باخبری، دانسته‌ها و سندها. منش روایی که هر بیان خاطره با آن همراه است در این حالت قالبی و تکراری خواهد بود. این گونه، یادآوری کم‌تر آفرینش گذشته است، و در بهترین حالت همانند از بر کردن درس تاریخ یا قطعه‌ای شعر است. انگار بگوییم «در تاریخ ششم اوت ۱۹۴۵ یک بمب‌افکن آمریکایی بمبی اتمی بر شهر هیروشیمای ژاپن...». اما خاطره‌ی زن از فاجعه‌ی نورس غیرارادی است، در فراشد مکاشفه‌ای طولانی و رنج‌بار، و از راه بازسازی به یاری قرینه‌ها و برخی شباهت‌ها، پدید می‌آیند. این‌جا چنان که برگسون مطرح کرده گذشته به سان یک الگو در امروز به سان پرده‌ای نقاشی باززایی می‌شود. نه تقلید تمامی جزییات بل آفرینش مهم‌ترین جزییات شکل می‌گیرد. در این حالت، کنش یادآوری منش اصلی آفرینش هنری را داراست. اندیش‌گون است، واقعیتی تازه را می‌سازد، و رویداد دیروز «چنان که باید» در اکنون حاضر می‌شود. از طریق همین خاطره‌ی غیر ارادی است که جهان بیرون تبدیل به «دنیای من» می‌شود. در این حالت کنش یادآوری، هستی‌شناسانه خواهد بود.

در فیلم رنه، هیروشیما نخست برای زن خاطره‌ای است ارادی. بخشی است از تاریخ همگان. نشانه‌هایش در موزه‌ای باقی است، و در آن ساختمان ویرانه، و شاید در مردمانی. مرد ژاپنی بارها به زن می‌گوید: «تو هیچ چیز از هیروشیما ندیدی. هیچ چیز». نورس برای زن خاطره‌ای

غیرارادی است. به همین دلیل مرد به او می‌گوید: «تو نورس هستی».[1] در ***نوستالگیا*** آندری گُرچاکُف حاضر نمی‌شود که اوجنیا را به روسیه‌ی خود راه بدهد. مدام به او حالی می‌کند که چیزی از دردهای زندگی در روسیه نمی‌فهمد. در واقع، رابطه‌اش با اوجنیا خودخواهانه و مردسالارانه است. او را به دنیای درونی خویش راه نمی‌دهد، برعکس، به خودش حق می‌دهد که درباره‌ی ایتالیا نظر بدهد، و از آن‌جا که باور دارد به خوبی با فرهنگ ایتالیا آشناست، سرانجام آن را در پایان فیلم با روسیه یکی می‌کند. اما خود او از یک نظر با زن در ***هیروشیما عشق من*** شبیه است. هر دو در گذشته‌ی خیالی و روایی خویش زندگی می‌کنند، و زیستنِ این گذشته زندگی راستین آن‌هاست. هر چیزی که به شخصیت آن‌ها شکل می‌دهد از این گذشته می‌آید. مارگریت دوراس در فیلم‌نامه‌ی ***هیروشیما عشق من*** نوشته که زندگی زن درگذشته تمام شده است. به همین دلیل این گذشته امروز، در زمان کنونی، به سان زندگی راستین نمایان می‌شود، و زمان حاضر هیچ نیست مگر تصویری از آن.

حتی درون‌مایه‌های یادآوری در ***نوستالگیا*** و ***هیروشیما عشق من*** همانند یک دیگرند. در ***نوستالگیا*** خاطره‌ی روسیه همواره با باران همراه است. در ***هیروشیما عشق من*** مرد پس از شنیدن خاطره‌ی زن می‌پرسد: «آیا باران هم می‌بارید؟». باران برای هر دو سینماگر هم اندوه است و هم زیبایی. در آغاز فیلم‌نامه‌ی دوراس می‌خوانیم: «این دو شانه به یک‌دیگر می‌پیچند، انگار با خاکستر، یا باران، یا شبنم، یا عرق پوشیده شده‌اند».[2] در ***نوستالگیا*** هم مدام باران می‌بارد. در سکانس اتاق هتل صدای باران به گوش می‌رسد و در بیشتر نماهای فیلم تکرار می‌شود. در سکانس کافه در

---

1. J. Ward, *Alain Reanais or the Theme of Time*, London, 1968, pp.14-38.

2. M. Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, 1980, p.21.

هیروشیما عشق من «فقط صدای ریزش مداوم قطره‌های آب به گوش می‌آید». در فیلم دیگر آلن رنه **سال گذشته در مارین‌باد** که موضوع اصلی آن یادآوری و خاطره است، مجسمه‌ای در باغ قرار دارد که نماد خاطره است. این مجسمه همان نقش داچا را در **آینه** به عهده دارد. خود تارکوفسکی نوشته: «آینه داستان یک خانه‌ی قدیمی هم هست که کودکی راوی در آن گذشته است».[1] آلن‌روب‌گری‌یه نویسنده‌ی فیلم‌نامه‌ی **سال گذشته در مارین‌باد** هم گفته: «می‌توان **سال گذشته در مارین‌باد** را فیلمی مستند درباره‌ی یک مجسمه دانست».[2] **آینه** روایت کودکی بازیافته است. به همین دلیل ابهام برآمده از «تقسیم زمان به پاره‌های بی‌شمار» که تارکوفسکی از آن یاد کرده، در این فیلم برجسته است. بی‌منطق بودن کابوس‌گونه‌ی **آینه** آن را به **مشیّت الاهی** فیلم دیگر رنه نیز نزدیک می‌کند. این فیلم رنه همانندی‌هایی درون‌مایه‌ای با **سولاریس** هم دارد. در این فیلم کلیو لنگهم نویسنده‌ای سالخورده یک شب با مرگ می‌جنگد، و در کابوس‌هایش زندگی گذشته‌اش، جدایی از زنی که دوست داشت، همراه با نشانه‌هایی از مصیبت‌های سیاسی چون ورزش‌گاه سانتیاگو، و فاشیسم، پی‌درپی و بی‌منطق، می‌آیند. بخش بزرگ فیلم کابوس‌ها و خیال‌های لنگهم در این شب است. تارکوفسکی گفته: «خاطره موقعیت دوم در لحظه‌ی حاضر است و نه این امر ساده که به گذشته بنگریم».[3] و آلن رنه نوشته: «برای من فیلم همواره در اکنون روی می‌دهد، در اکنونی جاودانه».[4] عظمت **موریل یا زمان بازگشت** در همین نمایش موقعیت دوم

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.132.

2. R. Armes, *The Cinema of Alain Resnais*, London, 1968, p.113.

3. *Le monde*, 20 janvier 1978.

4. B. Amengual, "Tarkovski le rebell", in: *Positif*, no.247, octobre 1981, p.12.

است. موقعیت دوم سازنده‌ی آن مفهوم جاودانه از زمان است. شاید به همین دلیل دو سینماگر کامل‌کننده‌ی هم به حساب می‌آیند، و نگاه هر یک از آن‌ها به تاریخ موجب کمال دیگری می‌شود. کار رنه در مورد پرده‌ی پیکاسو «گرنیکا» با برداشت تارکوفسکی از نقاشی دیواری «تثلیث» روبلف همانند است. رنه از اردوگاه‌های نازی‌ها سخن دارد، و تارکوفسکی از اردوگاه‌های استالین. اگر به شب و مه دقت کنیم، متوجه می‌شویم که در این فیلم «مستند» دو بخش متفاوت در هم تنیده شده‌اند. یکی آن مستندهای بازمانده از زمان اردوگاه‌های مرگ نازی که سیاه و سفید هستند، و دیگری بخش امروزی که رنگی است.

میکل آنجلو آنتونیونی

در سکانسی از *ژنرال دلاژوره* ساخته‌ی روبرتو روسلینی ماموران در حال بیرون کشیدن جنازه‌هایی هستند که از بمباران شب گذشته در زیر آوار مانده‌اند. نخستین نماهای این فیلم همانند فیلم‌های مستندند، و ناگاه میان جمعیت ویتوریو دسیکا را می‌بینیم که به ویرانه‌ها خیره شده است. به شکرانه‌ی توانایی شگفت‌آور روسلینی مرز میان بیان واقعیت عینی و بیان ذهنی سینمایی در هم شکسته شده است. کاری که هدف اصلی تارکوفسکی در ساختن تمام فیلم‌هایش بود. تارکوفسکی همواره سینمای نئو رئالیستی ایتالیا و آثار روسلینی، فدریکو فلینی و به ویژه میکل‌آنجلو آنتونیونی را می‌ستود. در آغاز می‌خواست نام *نوستالگیا* را به احترام روسلینی «سفر در ایتالیا» بگذارد. از سوی دیگر در ایتالیا بیش از هر کشور دیگر آثار تارکوفسکی به نمایش درآمدند، و مورد ستایش قرار گرفتند. نخستین کتابی که درباره‌ی سینمای او منتشر شد به زبان ایتالیایی، و نوشته‌ی آشیل فرتزاتو بود. فیلم‌برداری *نوستالگیا* در ایتالیا برای

سینمادوستان ایتالیا حادثه‌ی بزرگی بود، و دو فیلم تلویزیونی از جریان کار تارکوفسکی در آن کشور ساخته شد. سرانجام تارکوفسکی پس از تصمیم قطعی به اقامت در خارج از شوروی، ایتالیا را به عنوان اقامت‌گاه دائمی خویش برگزید.

تارکوفسکی درس‌های زیادی از ایتالیایی‌ها آموخت. روسلینی سینماگری بود که این واقعیت را در نظر گرفت که یک فیلم جدا از روایت داستانی و توانایی‌های فنی خود در عین حال سندی است در مورد تهیه و ساخته شدن خویش. این واقعیت که برآمده از منش نوجویانه‌ی سینمای روسلینی بود درسی برای سینماگران بعدی شد. ژاک ریوت به عنوان مثال گفته: «روشی که در ساختن فیلمی به کار می‌بریم همواره مهم‌ترین موضوع آن فیلم محسوب می‌شود»، و ویم وندرس گفته: «فضای بسیاری از فیلم‌های جنایی که ترس از محیط بسته را تداعی می‌کنند، نتیجه‌ی شرایط تهیه و فیلمبرداری آن‌هاست».[1] ژان لوک گدار با بیان این نکته که «برای دگرگونی سینما باید شرایط تهیه و فیلم‌برداری دگرگون شوند» به حکم مهم روسلینی بازمی‌گشت. بیزاری روسلینی از «صنعت سینما» او را به سینمای تجربی نزدیک کرد. فیلم‌هایی چون ***سقراط***، ***پاسکال*** و ***مسیح موعود*** نتیجه‌ی تنگ‌دستی مالی و محدود بودن امکانات بودند، و از قضا بخش مهمی از زیبایی آن‌ها از همین جا آمده است. تارکوفسکی که در شرایط دشوار مادی و سیاسی فیلم‌هایش را می‌ساخت، با محدودیت‌ها آشنا بود. در هر فیلمی که او در شوروی ساخت نابسندگی ابزار بیان فنی یافتنی است، اما این همه منش تازه‌ای به تصویرهای او بخشیده‌اند. گویی تآتر تهیدست و خالی یرژی گروتفسکی در سینما هم‌ارزی یافته است.

---

1. A. Bergalla, "Introduction" in: R. Rossellini, *Le cinéma revelé*, Paris, 1984, p.16.

تارکوفسکی به فلینی دل بسته بود، و از فیلم‌های او با احترام و علاقه سخن می‌گفت، اما من ندیدم که جایی چیزی درباره‌ی کارهای دو استادمسلم سینمای ایتالیا یعنی لوکینو ویسکونتی و پیر پائولو پازولینی گفته باشد. در حالی که بسیاری از فیلم‌های ویسکونتی (**سنسو**، **یوزپلنگ** و **مرگ در ونیز**) و نیز **تئورم** پازولینی به دنیای تارکوفسکی نزدیک‌اند. حتی شاید هدف اشاره‌ی تلخ او به سینماگرانی که سینما و اپرا را با هم عوضی می‌گیرند، ویسکونتی باشد. به قول خودش «عشقِ ایتالیایی» او میکل آنجلو آنتونیونی بود. همواره از این استاد چنان با هیجان و علاقه سخن می‌گفت که گویی هم‌زاد اوست. در ***دفتر خاطره‌ها*** او را «بزرگ‌ترین سینماگر ایتالیا» نامید،[1] و در سخن‌رانی در «مرکز فرهنگی پالاتینو» در رم گفت: «واپسین سکانس شب شاید یگانه فصل در تاریخ سینما باشد که در آن عشق به سان ضرورتی اخلاقی و کنشی معنوی نمایان می‌شود»، و در بخش دیگری از این سخنرانی گفت: «***ماجرا*** سال‌ها پیش ساخته شده است، اما این حس را ایجاد می‌کند که انگار همین امروز آن را ساخته‌اند. معجزه‌ای است که هرگز کهنه نخواهد شد».[2]

ناممکن بودن ایجاد پیوندی قلبی میان افراد درون‌مایه‌ای مشترک در فیلم‌های آنتونیونی و تارکوفسکی است. سینمای هر دو کوشش‌هایی برای فهم این فاصله هستند. منش اصلی این جدایی نزد آنتونیونی هستی‌شناسانه است، و سرچشمه‌ی آن را باید در گسست هر فرد از گوهر انسانی‌اش جست. آن چه دو شخصیت اصلی ***گاهنامه‌ی یک عشق*** را از هم جدا می‌کند نه حس مشترک گناه بل دو رویکرد متفاوت به زندگی، دو کوشش متضاد در طرح انداختن زندگی آینده است. همانندی‌های این

---

1. A. Tarkovski, *Journals 1970-1986*, p.300.

2. *Sight and Sound*, winter 1982, p.56.

فیلم با سینمای تارکوفسکی از نظر فنی به کنار (فیلم از نما-سکانس‌های طولانی ساخته شده، و سکانس مشهور آسانسور آن تاثیری عظیم بر سینمای تارکوفسکی داشت، و یک بار او سینمای آنتونیونی را به خاطر کوشش در فهم «زمانِ راستینِ زندگی انسان» ستود)، آن‌چه حتی بیشتر مهم است شیوه‌های یکسان بیان است. ناشناخته ماندن واقعیت عینی در چشم دو شخصیت متفاوت در **کسوف** چنان آن‌ها را به جدایی از هم می‌کشاند که می‌توان گفت هیچ کدام‌شان دیگر توانایی بازشناختن خود و خواست‌ها و آرزوهای خویش را ندارند. در پایان **کسوف** جهان محو می‌شود. همه چیز تاریک و دور از دست می‌مانند، و ویتوریا در گسست از خود شکلی از نگرانی اگزیستانسیال را تجربه می‌کند. این حالت برای استاکر و آندری گُرچاکُف و الکساندر به خوبی آشناست. آن‌چه تارکوفسکی به صراحت گفته در دنیای آنتونیونی هم با قدرت مطرح است، فقط او اهل صراحت نیست: «مردم چنان در زندگی مادی‌شان غرق شده‌اند که حتی فراموش کرده‌اند که به امری معنوی نیازمندند».[1]

تارکوفسکی بارها گفته که مهم‌ترین عنصری که در کارهای آنتونیونی مورد ستایش اوست فقدان پیرنگ منسجم روایی است. در کارهای او مهم‌ترین نکته‌ها آن چیزهایی هستند که باید در جریان کار پدید آیند، یا کشف شوند، و نه تحقق فکری که گویا از پیش شکل گرفته بود، و سینماگر ظاهراً فقط وظیفه‌ی ساختن آن را دارد. با وجود این که فیلم‌نامه‌های آنتونیونی بسیار خواندنی هستند، و ارزش ادبی مسلمی دارند، اما وقتی فیلم‌هایی را که بر پایه‌ی آن‌ها ساخته شده‌اند می‌بینیم، متوجه می‌شویم که این سینما، سینمای کشف لحظه‌هاست و هر چیز زیبا در آن، در زمان

---

1. *Le monde*, 12 mai 1983.

ساختن شکل گرفته است. تارکوفسکی در واپسین سال‌های زندگی‌اش رابطه‌ی نزدیک و دوستی ژرفی با آنتونیونی ایجاد کرد. عامل اصلی شکل گرفتن این دوستی تونینو گوئرا بود که برای هر دوی آن‌ها فیلم‌نامه می‌نوشت. نخستین بار تارکوفسکی در اوت ۱۹۷۹ در سفر به ایتالیا مهمان آنتونیونی بود، و در دوران مهاجرت نیز بارها به دیدن او رفت. در *دفتر خاطره‌ها* به مناسبت‌های گوناگون از او یاد و ستایش کرده، و فقط یک بار هم انتقاد. انتقادش این بود که چرا آنتونیونی هم‌چون فلینی در برابر اقتدار سرمایه تسلیم است و «می‌ترسد»، در صورتی که «فقط یک نفر نمی‌ترسد» و آن هم برسون است.[1] در واقع، فیلم‌های آخر آنتونیونی را زیاد دوست نداشت. از *صحرای سرخ* و *چین* انتقاد می‌کرد.[2] با این همه شک نداشت که آنتونیونی نقشی عظیم در ساختن زبان راستین سینما به عنوان یک هنر داشت.

لوییس بونوئل

مهم‌ترین امر مشترک در سینمای لوییس بونوئل و تارکوفسکی شکستن مرز میان واقعیت و خیال (از پندارها تا رویاها و کابوس‌ها) است. حکم آدو کی‌رو در مورد کابوس‌های آثار بونوئل که این‌ها «هم‌چون مستندهایی از کارکرد ذهن» هستند، و بارها بیش از «هر مستند عینی‌گرا» توانایی بیان «ساختار زندگی مدرن» را دارند، در مورد کابوس‌های *آینه*، *نوستالگیا* و *ایثار* به خوبی صادق است.[3] کابوس‌های فیلم‌های تارکوفسکی اموری فردی نیستند و تا حدودی همچون رویاهای بزرگ یونگ سویه و منش همگانی دارند. تارکوفسکی با مبانی اندیشه‌ی

---

1. A. Tarkoyski, *Journals 1970-1986*, p.244.

2. *ibid*, p.200.

3. A. Kyrou, *Luis Bunuel*, Paris, 1962.

سوررئالیستی زیاد آشنا نبود. چنین می‌نماید که در خوانده‌ها و پژوهش‌هایش چندان به این آیین نپرداخته بود. آشکارا، به یک پایه‌ی اصلی اندیشه‌ی سوررئالیستی یعنی نظریه‌ها و کارهای فروید بی‌توجه مانده بود، و شناخت جدی‌ای از او نداشت. اما از راه بونوئل و سینما به سازوکار رویاهای سوررئالیستی راه یافته بود. هنگامی که ژان پل سارتر از سویه‌ی سوررئالیستی ***کودکی ایوان*** یاد می‌کرد، هسته‌ای از واقعیت در گفته‌ی او بود که در آن زمان از نظر ناقدان پنهان مانده بود. آثار تارکوفسکی همچون آثار سوررئالیست‌ها «قطعیت یک شکل ظهور واقعیت» را منکر می‌شوند، و با روشی که تضادهای مطرح را بی‌اهمیت نشان می‌دهد، و تضادهایی از نظر دور مانده را پیش می‌کشد، قطعیت راه‌حل‌های پیشنهادی را رد می‌کنند. در این مورد بونوئل در حکم استاد و پیشرو تارکوفسکی بود. آرزوی قدیمی آندره برتون در ***دومین بیانیه‌ی سوررئالیسم*** در کارهای تارکوفسکی به بهترین شکلی برآورده شد: «باید به جایگاهی فکری دست یابیم که در آن مرگ و زندگی، واقعیت و خیال، گذشته و آینده موارد سازنده‌ی رابطه و مواردی که رابطه‌ای نمی‌سازند، بالا و پایین، دیگر با هم متضاد نباشند».[1] اگر هم‌چون آدو کی‌رو سینما را فراتر از آن آیین مشهور هنری که در تاریخ فرهنگ سده‌ی بیستم با عنوان «سوورئالیسم» مشهور شده، بدانیم، و رویاها و خیال‌های سوررئالیستی را «هم‌خوان با گوهر سینما» بشناسیم، تارکوفسکی نمونه‌ای درخشان از سینمای سوررئالیستی را ارائه کرده است.[2]

جنبه‌ی دیگری از آثار بونوئل به سینمای تارکوفسکی نزدیک بود. بونوئل سینمایی داشت روایی و قصه‌گو، اما این سینما به شکل غریبی به

---

1. A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, 1973, pp.76-77.

2. A. Kyrou, *Le surréalisme au cinéma*, Paris, 1985.

سینمای مستند تکیه داشت. کاربرد عناصر مستند در هر اثر بونوئل چندان دقیق و درخشان بود که تماشاگر متوجه آن نمی‌شود. فیلم‌هایی که به سرعت از دنیای راستین به جهان غریزه و خواست منتقل می‌شوند، به این دلیل در کار خود موفق‌اند که نخست جهان واقعی را درست ترسیم کرده‌اند. نه به معنای نسخه‌برداری بل به معنای کشف گوهر اصلی واقعیت، چنان که در سرکوب غریزه‌ها و خواست‌ها نقش دارد. ***فراموش‌شدگان*** جدا از روایت قدرت‌مندش روایت مستندی هم از زندگی تهیدستان حاشیه‌نشین مکزیکوسیتی در پایان دهه‌ی ۱۹۴۰ است. خود بونوئل ***ویریدیانا*** را فیلم مستندی از زندگی اسپانیا در دوران فرانکو خوانده است. بونوئل توانایی نمایش دقیق گوهر سرکوب‌گر واقعیت را با کارکردن در سینمای مستند یافته بود. برای نمونه او در سال ۱۹۳۷ فیلمی با عنوان ***اسپانیای وفادار مسلح*** درباره‌ی جنگ داخلی اسپانیا ساخته بود. مهم‌ترین تصویرهای این فیلم چون جسدهای برهنه‌ی کودکان در خیابان‌ها، رژه‌ی پسربچه‌های ارتش فاشیست و بمباران‌های خانه‌ها یادآور کابوس‌های فیلم‌های او هستند.[۱] بمباران‌های فیلم بونوئل همان تاثیر مستندهای جنگ داخلی اسپانیا در *آینه* را دارند.[۲] بونوئل در ساختن فیلم دیگری درباره‌ی جنگ داخلی هم نقش داشت. او راهنما و مشاور ژان پل شانوا در ***اسپانیای ۳۹*** بود که در سال ۱۹۳۷ ساخته شد. تکیه‌ی بونوئل به واقعیت سرکوب‌گر سبب می‌شود که تصاویر او تاثیر عاطفی ژرفی بر تماشاگر بر جا گذارند. تارکوفسکی نوشته: «بونوئل پیش از هرچیز آگاهی شاعرانه‌ای داشت. او می‌دانست که ساختار زیبایی‌شناسانه

---

1. F. Aranda, *Luis Bunuel, A Critical Biography*, London, 1975, pp.116-127.

۲. برخی از مستندهای جنگ داخلی اسپانیا در آینه ساخته‌ی هربرت مارشال هستند. فیلم اصلی او در این مورد *امروز مادرید، فردا لندن* نام دارد که در ۱۹۳۷ ساخته است.

هیچ نیازی به بیانیه‌نویسی ندارد، و توانایی هنر در تاثیرگذاری عاطفی آن است».[۱] او با آمیزه‌ای از تحسین و لذت می‌نویسد: «می‌گویند که بونوئل پس از نخستین نمایش *سگ آندلسی* خود را از بورژواهای سخت خشمگین پنهان می‌کرد، و همواره خارج از خانه هفت‌تیری در جیب پنهان می‌کرد، و این تازه آغاز داستان است».[۲] البته می‌دانیم که بونوئل استاد مسلم روایت‌گری بود و درباره‌ی خودش هم به اندازه‌ی کافی داستان‌های خیالی رواج داده بود. این کار را حتی پس از مرگش هم ادامه می‌داد!

آشنایی تارکوفسکی با آثار بونوئل سبب نشد که او بتواند همواره کارهای استاد اسپانیایی را به دقت درک کند. در ۱۸ سپتامبر ۱۹۷۰ در *دفتر خاطره‌ها* عبارتی درباره‌ی یکی از زیباترین آثار بونوئل نوشته که نشان می‌دهد نتوانسته راهی به دنیای این اثر بیابد، و مثالی است برای اثبات این نکته که حتی گاه بزرگ‌ترین هنرمندان هم توانایی راه‌یابی به آثار دیگر هنرمندان را ندارند: «یک فیلم خیلی بد از بونوئل دیدم. نامش را از یاد برده‌ام. آه، بله، نامش *تریستانا*ست. درباره‌ی زنی که یک پایش را بریده‌اند، و گاه به گاه کابوس می‌بیند، ناقوسی که آونگ آن کله‌ی شوهر/پدرخوانده‌ی اوست. فیلم به شکل باورنکردنی‌ای پیش‌پاافتاده است. جز موارد معدودی بونوئل خود را تا این حد تنزل نداده بود».[۳]

کنجی میزوگوشی

تارکوفسکی بارها از کنجی میزوگوشی به عنوان استادی مسلم نام برده، اما کمتر به فیلم خاصی یا سکانسی از یک فیلم او اشاره کرده است. در

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.51.
2. *ibid*, p.54.
3. A. Tarkovski, *Journals 1970-1986*, p.31.

کارهای میزوگوشی می‌توان مهم‌ترین عناصر سینمای مدرن را بازیافت. ابهام در رابطه‌های میان شخصیت‌ها و در مسیر روایی فیلم، و تعالی واقع‌نگری. در حالی که در فیلم‌های رئالیستی واقعیت را بیان می‌کنند، و بعد آن را زیر سئوال می‌برند، در آثار میزوگوشی خود کنش بیان‌گری است که زیر سئوال می‌رود، و تبدیل به مساله‌ی اصلی می‌شود. دو نمونه‌ی عالی که به سرعت به یاد می‌آیند ***اوگتسو مونوگاتاری*** و ***زندگی اوهارو*** هستند. مشخصه‌های فنی آثار میزوگوشی هم نوآورانه‌اند، و گویی او در بیشتر فیلم‌های خود یک بار دیگر حدود توانایی‌های بیان سینمایی را تجربه می‌کند. او بارها زمان روایی را به ساده‌ترین شکلی می‌شکند.[1] در فیلم ***رشته‌های سفید آبشار*** که میزوگوشی در سال ۱۹۳۳ ساخته شخصیت اصلی تاکی در یک «بازگشت به گذشته» خاطره‌ی روزی را به یاد می‌آورد که در یک کالسکه نشسته بود، و راننده‌ی کالسکه مردی جوان بود که در ماه‌های بعد دلباخته‌ی او شد. نمای متوسطی از تاکی که بی‌حرکت روی صندلی کالسکه نشسته، و به پیش روی خود می‌نگرد جایش را به نمایی دیگر می‌دهد (که به دلیل مسیر نگاه تاکی در نمای نخست) بنا به منطق آشنای سینمایی باید از نگاه او باشد. چنین می‌نماید که این‌جا ما از نگاه تاکی پشت راننده‌ی کالسکه را می‌بینیم. اما در ادامه‌ی همین نمای دوم وقتی دوربین می‌چرخد ما یک بار دیگر تاکی را می‌بینیم که نشسته و به راننده می‌نگرد. این حرکت شگفت‌انگیز را در فیلم دیگری از میزوگوشی به نام ***سقوط*** که به سال ۱۹۳۵ ساخته باز می‌بینیم. زنی جوان به نام اوسن به مردی جوان، سوکیچی، می‌نگرد. نمای بعدی سوکیچی را از نگاه اوسن نشان می‌دهد، اما با تداوم حرکت دوربین باز خود اوسن در قاب

---

1. R. Cohen, "Mizoguchi and Modernism" in: *Sight and Sound*, Spring 1978.

تصویر ظاهر می‌شود. البته این نیز سکانسی است که به گذشته بازمی‌گردد، و این امکان وجود دارد که میزوگوشی برای خاطره همچون رویا حضور شخصیت در تصویری از دید خود او را قبول می‌کند. اما این حرکت در فیلم‌های پس از جنگ میزوگوشی بارها تکرار می‌شود، خواه در رویا (***اوگتسو مونوگاتاری***)، و خواه در واقعیت (***سانشوی مباشر*** و ***زندگی اوهارو***).

در سینمای مدرن نمونه‌هایی از این شگرد میزوگوشی را بازمی‌یابیم. در سکانس آسانسور در ***گاه‌نامه‌ی یک عشق*** آنتونیونی نمونه‌ای مشهور یافتنی است. در تمام فیلم‌های تارکوفسکی نمونه‌هایی از این شگرد یافتنی است. اما مورد مشهورش در ***نوستالگیا*** آمده است. در این فیلم دست‌کم دو بار شاهد چنین رویدادی هستیم. یک بار در رویاهای گُرچاکُف مادر او را همراه با همسر و دختر نوجوان گُرچاکُف می‌بینیم، مسیر نگاه دخترک را دنبال می‌کنیم و خود او را در تصویر بازمی‌یابیم. نمونه‌ی دیگر در اتاق دومنیکوست. گُرچاکُف به چیزهایی که روی بخاری چیده شده‌اند می‌نگرد، دوربین مسیر نگاه او را دنبال می‌کند و خود گُرچاکُف را می‌بینیم. شاید نخستین مورد آن در ***کودکی ایوان*** باشد، از چشم ستوان دختر جوان، ماشا را در جنگل دنبال می‌کنیم و در همین نما آن‌ها را کنار هم می‌بینیم. این فقط نمونه‌ای از تاثیر میزوگوشی بر تارکوفسکی است. آن‌جا این تاثیر به معنای درست آشکار می‌شود که ما در بهترین آثار میزوگوشی رویاها و خاطره‌ها را به یاد آوریم. هیچ سکانسی در تاریخ سینما به دنیای تارکوفسکی نزدیک‌تر از سکانس بازگشت به خانه در پایان ***اوگتسو‌مونوگاتاری*** نیست. گمان می‌کنم که بسیاری طبیعی بود اگر تماشاگران در سال ۱۹۵۳ پس از دیدن آن سکانس بی‌نظیر و نبوغ‌آمیز از خود می‌پرسیدند: «بعد از این سینما چه خواهد کرد؟». آثار تارکوفسکی زیباترین پاسخ به چنان پرسشی هستند.

آکیرا کوروساوا

هرچند تارکوفسکی درباره‌ی میزوگوشی فقط به ستایش بسنده کرده، (هم‌چون مورد روسلینی در سینمای ایتالیا)، در مورد سینمای یک استاد بزرگ دیگر سینمای ژاپن، آکیرا کوروساوا بارها بحث کرده است. موقعیت ممتاز کوروساوا از نظر او تا حدودی با موقعیتی که برای آنتونیونی قائل بود قابل قیاس است، یعنی بارها درباره‌ی روش فنی کار او و شگردهای هنرمندانه‌اش به بررسی تحلیلی پرداخت. برای نمونه، او در سخنرانی‌اش در «مرکز فرهنگی پالاتینو» در رم، پس از نمایش سکانسی از ***هفت سامورایی*** گفت: «این‌جا جوان‌ترین فرد گروه، از مرگ ترسیده است. شما می‌بینید که کوروساوا با چه روشی این ترس را آشکار و به ما منتقل می‌کند. پسر در میان علف‌زار از ترس می‌لرزد. اما ما خود او را نمی‌بینیم. ما فقط علف‌ها را می‌بینیم که تکان می‌خورند. بعد جنگی شدید را در باران می‌بینیم و مرگ شخصیتی را که نقش او را توشیرو میفونه بازی می‌کند. ما شاهد سقوط او هستیم. پاهایش را گِل و لای می‌پوشاند. او پیش چشم‌های ما می‌میرد».[1]

کوروساوا نیز هم‌چون تارکوفسکی هم دلباخته‌ی داستایفسکی بود، و هم می‌کوشید تا عناصری از نمایش‌های شکسپیر را در سینما بازیابد. ***ابله***، ***مکبث*** و ***شاه لیر*** را ساخت. هر سه را به محیط ژاپن کشاند. یکی را با همان نام ***ابله*** در ژاپن معاصر، و دو اثر شکسپیر را با نام‌های ***سریر خون*** و ***ران*** به ژاپن کهن کشاند. در مورد هر دو سینماگر دلبستگی به داستایفسکی و شکسپیر مساله‌ی «عشقی ساده» نیست. آن‌ها مسیر کار فکری و هنری این دو سینماگر را عوض کرده‌اند. درواقع می‌توان با اطمینان گفت که دنیای

---

1. *Sight and Sound*, winter 1982-83, p.56.

تارکوفسکی به جهان کوروساوا نزدیک بود. شخصیت اصلی زیستن به الکساندر همانند است. پیرمرد **زندگی در ترس** با هراس مرگ‌آوری که از نابودی هسته‌ای دارد باز یادآور شخصیت الکساندر است. اگر از فیلم زیبای کانتو شیندو ***بچه‌های هیروشیما*** که در ۱۹۵۲ ساخته شد بگذریم، **زندگی در ترس** از جمله نخستین فیلم‌های ژاپنی است که تاثیر تعیین‌کننده‌ی فاجعه‌ی اتمی هیروشیما و ناگازاکی را بر زندگی ژاپنی‌ها بررسی کرده است. ده سال از آن فاجعه‌ها می‌گذشت و دیگر زبان‌هایی که از ترس و شگفتی بند آمده بودند به حرف می‌آمدند. در سکانسی پیرمرد با شنیدن صدایی بلند، در اتاقی خالی، خود را به روی نوه‌ی کوچک خویش می‌اندازد تا او را از خطر انفجار اتمی مصون دارد. سینما کمتر ما را چنین ژرف و دل‌خراش تکان می‌دهد. هراس جنون‌آمیز مرد سالخورده یادآور ترس الکساندر در فیلم ***ایثار*** است که در آستانه‌ی اتاق پسرک می‌ایستد، و به نور مرموزی که از پنجره به درون می‌تابد خیره می‌ماند.

تارکوفسکی در دسامبر ۱۹۷۳ در مسکو برای نخستین بار با کوروساوا ملاقات کرد. در آن زمان استاد ژاپنی طرح آغازین **درسو *اوزالا*** را پیش می‌برد. هیچ گزارشی از این ملاقات در دست نیست. نمی‌دانیم تارکوفسکی به سینماگر محبوب خود چه گفت، فقط در ***دفتر خاطرها*** نوشته که کوروساوا نگران بود که آیا مقامات شوروی به او فیلم خام کداک خواهند داد یا نه. تارکوفسکی دورادور مراقب بود که فیلم‌های خام آشغال روسی به استاد ندهند.[1] هفت سال بعد، در ۱۳ مه ۱۹۸۰ نوشته که آرزو دارد با برگمان و آنتونیونی فیلمی مشترک (احتمالاً در سه اپیزود) بسازد، و اگر برگمان نپذیرد باید به کوروساوا پیشنهاد بدهد.[2] در ۲۶

---

1. A. Tarkovski, *Journals 1970-1986*, p.93.

2. *ibid*, p.238.

مارس ۱۹۸۶ برای واپسین بار نام کوروساوا در **دفتر خاطره‌ها** آمده است. در آن روزها تارکوفسکی که در پاریس بستری بود از «گل‌هایی که کوروساوای عزیز» برای او فرستاده، یاد کرده است. کوروساوا از لس‌آنجلس می‌آمد، و سر راه خود به ژاپن چند روزی در پاریس توقف داشت، و برای آخرین بار به دیدن تارکوفسکی آمده بود.[1]

فئودور داستایفسکی

تارکوفسکی در نوشته‌هایش اشاره‌های فراوانی به آثار ادبی روسی دارد. حتی شماری از حکم‌های زیبایی‌شناسانه‌اش را به یاری واگویه‌هایی از داستایفسکی، پوشکین، گوگول و تولستوی اثبات می‌کند. در آثارش نشانه‌های زیادی به آثار چخوف می‌توان یافت که به ندرت سرنخ آن‌ها را به دست می‌دهد. کتاب شعر تیوچف که یکی از نخستین شاعران سمبولیست روسیه بود، در **استاکر** اهمیتی برابر با **کتاب مقدس** دارد. از میان نویسندگان غیر روس شکسپیر، دانته، پروست، توماس مان و رمانتیک‌های آلمانی بیشترین تاثیر را بر اندیشه و کارهای او گذاشتند. پدر تارکوفسکی شاعر بود و مادرش معلم ادبیات، و در میان دوستانش شماری از ناقدان ادبی مشهور جای داشتند. با شکلوفسکی سال‌خورده که البته دیگر با آرمان‌های فرمالیستی سال‌های جوانی‌اش بدرود گفته بود، دوستی داشت، و شکوفسکی تا پایان زندگی‌اش به سینما عشق می‌ورزید، و در جوانی نوشته‌های نظری مهمی درباره‌ی آن منتشر کرده بود. در **دفتر خاطره‌ها** اشاره‌های بی‌شماری به آثار ادبی مشهور، و حتی ادبیات روز همچون داستانهای علمی ـ خیالی یافتنی است.

---

1. *ibid*, p.409.

تارکوفسکی یک بار عبارتی گفته بود که پس از مرگش چاپ شد: «من به پوشکین، گوگول، تولستوی و داستایفسکی وابسته‌ام، و به عنوان یک هنرمند، بدون آن‌ها وجود نمی‌داشتم».[1] از میان این چهار نویسنده‌ی بزرگی که نام برده بی‌شک نزدیک‌ترین و محبوب‌ترین داستایفسکی بود. سال‌هایی طولانی را در آرزوی این که فیلمی از *ابله* بسازد گذراند، و دست‌کم سه بار کوشید تا فیلم‌نامه‌اش را کامل کند، و سرانجام به انتشار آن جز فصلی کوتاه، رضایت نداد. ناقدانی او را «داستایفسکی سینما» خوانده‌اند. خودش هم گفته: «در *نوستالگیا* خواستم آن روحیه و حالت روانی‌ای را که به گونه‌ای خصلت‌نما روسی است، و در نوشته‌های داستایفسکی موج می‌زند، بازیابم. واژه‌ی روسی‌ای که بیان‌گر این روحیه است، دشوار به زبانی دیگر ترجمه می‌شود. به طور معمول آن را به «رقت دل» یا «شفقت» برمی‌گردانند، اما به راستی بارها بیش از این است. این لفظ در خود به گونه‌ای پرشور یک دل شدن با دیگری را همراه دارد، یعنی با کسی از راه رنج‌هایش وحدت یافتن».[2] می‌توان میان برخی از شخصیت‌های داستایفسکی چنین حسی را بازیافت. میشکین برای ناستازیا، راسکلنیکف برای سونیا، و آلیوشا برای همگان این احساس هم‌دردی و هم‌دلی را دارند. احساسی که دومنیکو و گُرچاکُف برای هم در *نوستالگیا*، روبلف برای ایوان در *آندری روبلف*، و الکساندر برای جهان در *ایثار* دارند، همان هم‌دلی و شفقت بی‌پایان است. شخصیت‌های داستایفسکی در «فقدان رابطه‌ای معنوی با دیگری» تنهایی را تجربه می‌کنند. همان تنهایی استاکر و گُرچاکُف را. دومنیکو گویی زاده‌ی خیال داستایفسکی است. مردی که به این نکته ایمان یافته که جز با ایثار او

---

1. *Cahiers du cinéma*, fevrier 1987, p.14.

۲. از گفت‌وگوی تارکوفسکی با اروه زیبر در: *Le Monde*, 12 mai 1983

جهان رهایی نخواهد یافت. داستان‌های اخلاقی کوتاه *ایثار* هم انگار که از قلم داستایفسکی بر کاغذ آمده‌اند. باور تارکوفسکی که فقط با صلابت ایمان به امری معنوی می‌توانیم بحران جهان مادی مدرن را به پایان برسانیم، یادآور مسیحیت ابتدایی و ناب داستایفسکی است.[۱] داستایفسکی در میان‌راه *برادران کارامازف* در سال ۱۸۷۰ به بایکف نوشته بود: «مساله‌ی اصلی که همواره مرا به طور آگاهانه و یا به گونه‌ای ناخودآگاه به خود مشغول می‌کند، و آزار می‌دهد، وجود خداست».[۲] می‌توان پرسش مهمی را که در پس تمامی گره‌های روایی فیلم‌های تارکوفسکی نهفته است، همین دانست. خود تارکوفسکی گفته: «همواره در جستجوی آن حسی هستم که باید به یاری آن خدا را بشناسم».[۳] این کلام کسی است که به خدا مومن است، و مساله‌اش بودن یا نبودن او نیست، بل راهی است که بتواند این وجود را برای خود توضیح دهد، و فهم‌پذیر کند. یک بار عبارت زیبایی را بر زبان آورد. گفت که آثار هنری هدایای خداوند به ما هستند، و باخ یگانه کسی بود که توانست هدیه‌ای به خدا بدهد.[۴] تارکوفسکی گفته که همواره به گونه‌ای ناخودآگاه حضور نیرویی را «احساس» می‌کند، نیرویی که دست او را می‌گیرد و راهنمایی‌اش می‌کند.[۵] این‌جا واژه‌ی «راهنمایی» را باید جدی گرفت. استاکرها راهنما بودند.

تارکوفسکی در گفت‌وگویی اعلام کرده: «داستایفسکی نویسنده‌ی

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.193.

2. K. Mochulsky, *Dostoevsky*, Princeton University Press, 1973, p.650.

3. M. Estève ed, *op. cit.*, p.154.

4. A. de Baecque, *Andrei Tarkovski*, Paris, 1989, p.110.

۵. این گفته را مارسل مارتن در مقاله‌اش در *Le Monde*, 12 mai 1983 از قول تارکوفسکی بازگو کرده است.

جست‌وجوهاست. او بیان‌گر نخستین سوگ‌نامه‌ی انسانی است که ایمان را نشناخته باشد»، و افزوده: «اکنون [در فوریه‌ی ۱۹۸۱] مشغول نوشتن فیلم‌نامه‌ی «ابله» هستم. همه‌ی شخصیت‌های آثار داستایفسکی می‌خواهند که [به خدا] ایمان داشته باشند، اما نمی‌توانند... خود او در تمام زندگی‌اش نتوانست به ایمان راه یابد، و برای این ناتوانی‌اش رنج بسیار تحمل کرد. او در جست‌وجوی ایمان بود، اما هرگز نتوانست نزد کسی اعتراف کند که ایمان را نیافته است».[1] تارکوفسکی در گفت‌وگویی با عنوانی که خودش آن را برای انتشار برگزید «مسافر ظلمات غربت»، با لحنی یادآور لحن استاکر گفت: «ما چقدر کم با پرسش‌های معنوی درون خویش آشناییم. ما مثل سگ‌های گم‌شده‌ایم».[2]

رمانتیک‌های آلمانی

در نخستین سکانس ***نوستالگیا*** گُرچاکُف از سواری خارج می‌شود، و در میان مه به پیش می‌رود. او پشت به ما دارد، و در برابرش چشم‌اندازی مه‌آلود است. یکی از اشاره‌های چندگانه در آثار تارکوفسکی به پرده‌ی مشهور کاسپار دیوید فریدریش، و یک مورد از بی‌شمار موارد بازگشت تاکوفسکی به هنر دوران رمانتیک‌های آلمانی.[3] نمونه‌ی دیگر همانندی واپسین تصویر ***نوستالگیا*** با پرده‌های نقاشی رمانتیک از کلیساهای ویران است. کاسپار دیوید فریدریش تضاد میان آیین کاتولیک را که به نظر او در حال مرگ بود با آیین ستایش طبیعت که باز به‌گمان او پروتستانیسم بود، با تصویر نمازخانه‌های اعظم ویران به نشانه‌ی امر نخست، و درخت‌های سرسبز کنار آن به نشانه‌ی امر دوم، ترسیم می‌کرد. در پرده‌ی «نمازخانه‌ی

1. *Positif*, no.249, p.28. 2. *Le Monde*, 12 mai 1983.
3. M. Trowsaja and F. Allardt-Nostitz, *Andrj Tarkowskij*, Bonn, 1981

اعظم در زمستان» کار شاگرد او فردیناند اوهم (۱۸۲۱) این تضاد به طور کامل ترسیم شده است. کلبه‌ی روسی در دل کلیسای قدیمی در پایان **نوستالگیا** البته کاری به این تضاد ندارد، اما از نظر تصویری شباهتی خیره‌کننده با نقاشی اوهم دارد.

آثار ادبی و فلسفی رمانتیک‌های آلمانی تاثیر زیادی بر ادیبان و هنرمندان سده‌ی نوزدهم روسیه گذاشته بود. چند دهه، پوشکین و گوگول را «پیروان روسی هوفمان» می‌خواندند. تاثیر داستایفسکی از هوفمان نیز آشکارست و خودش هم به آن اشاره کرده است. موسیقی روسی در میانه‌ی سده‌ی نوزدهم متاثر از موسیقی رمانتیک اروپایی بود. ***اژن اونگین*** اپرایی که چایکوفسکی بر اساس درام شعری پوشکین ساخته بود، به اپراهای ایتالیایی دورانش شبیه است. حتی ***خوانچینا*** و **بوریس گودونف** مودست موسورسگی که همواره به عنوان روسی‌ترین آثار ممکن در اپرا شناخته شده‌اند، باز متاثر از رمانتیسم اروپایی هستند. در آغاز سده‌ی بیستم نیز تاثیر رمانتیک‌ها بر اسکریابین و راخمانینف آشکار بود. لسکوف، تورگنیف و چخوف هر کدام به‌گونه‌ای به جنبش ادبی رمانتیسم آلمانی وابسته بودند. حتی پس از انقلاب ۱۹۱۷ هم‌چنان تاثیر رمانتیک‌های آلمانی بر نسل جوان هنرمندان روسی آشکار بود. کارهای سینمایی کوزینتسف نمونه‌های بارزی از تاثیرپذیری سینمای روسیه از مبانی رمانتیسم هستند. در سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۹۵۰ نسل جدید شاعران و نویسندگان روسی یک بار دیگر به سوی کارهای رمانتیک‌ها روی آوردند. آثار نووالیس، هوفمان، برادران شلگل، تیک، ژان پل ریشتر و واکن‌رودر بارها با ترجمه‌های گوناگون در روسیه منتشر شدند. درس‌های ادبی دانشگاه‌ها هرگز از نمونه‌های آثار آنان خالی نبودند. برگردان و متون اصلی شعرهای تیک و هوفمان در دبیرستان‌های روسیه

از جمله متن‌های اصلی درس ادبیات بودند، و هستند. تارکوفسکی هم در توجه نسل جدید روشنفکران روسیه به آثار رمانتیک‌های آلمانی با دیگر هم‌دوره‌ای‌های خود مشترک بود.

تارکوفسکی هم‌چون رمانتیک‌ها ارزش زیادی برای حس و شور انسانی در برابر نیروی خردورزی انسان قائل بود. نتیجه‌ی منطقی چنین پذیرشی البته دوری از نظریه‌پردازی و خردباوری مدرن بود. همین فاصله با خردباوری سبب می‌شد که تارکوفسکی مدام بیشتر نسبت به تمدن انسانی مدرن که به دستاوردهای علمی و تکنولوژیک تکیه دارد، بدگمان شود. اساس بحث او درباره‌ی «بحران دنیای معاصر» یادآور مبانی اندیشه‌ی رمانتیک‌هاست. دل‌زدگی و ناامیدی نسبت به تمدن مدرن که رمانیتک‌ها خود از روسو آموخته بودند، یک بار دیگر در کارهای تارکوفسکی خود را نشان داد. ندای بازگشت به معنویت همچون یگانه راه حل بحران تمدن مدرن در اندیشه‌ی تارکوفسکی فقط تکرار مبنای بحث نووالیس و هلدرلین بود. تارکوفسکی شیفته‌ی فلسفه‌ی طبیعت شلینگ، شعرهای نووالیس و نقاشی‌های فریدریش بود. عشق او به داستایفسکی و کوشش او در بازیابی هویت فرهنگی و ملی از یاد رفته‌ی اندیش‌گران روسی، او را به سوی سرچشمه‌ی کارهای رمانتیک‌ها راهنمایی می‌کردند. طرح او در مورد *هوفمانیانا* از جمله به خاطر یافتن تبار اندبشه‌های داستایفسکی بود. هوفمان که در سال‌های کودکی از جدایی پدر و مادرش دگرگون شده بود قصه‌هایی خیالی می‌نوشت، و قطعه‌های موسیقی از جمله اپرایی به نام *اوندین* می‌ساخت. در فیلم‌نامه‌ی *هوفمانیانا* که عنوان دوم آن «طرحی درباره‌ی یک رمانتیک آلمانی» بود، چند شخصیت تاریخی، شخصیت‌هایی از داستان‌های هوفمان در صحنه‌هایی از زندگی او ظاهر می‌شدند. هوفمان در پایان طرح

تارکوفسکی می‌پرسید: «ما از جهان چه می‌دانیم؟ چه می‌شناسیم؟ آیا همه چیز را درباره‌اش دانسته‌ایم؟ نکند که میلیاردها سویه جدا از آن چند جنبه‌ای که ما می‌شناسیم وجود داشته باشند». این سئوال یادآور مساله‌ی مهمی در تمامی آثار تارکوفسکی است: رابطه‌ی انسان با محتوای پوشیده و پنهان آگاهی او چیست؟

ساختار روایی و درون‌مایه‌ی اصلی ***کودکی ایوان*** برآمده از آثار رمانتیک‌های آلمانی است. نووالیس گفته بود: «هر کجا که کودکان باشند، دوران زرین از همان‌جا آغاز می‌شود». رمانتیک‌ها سال‌های کودکی را «روزگار آشنایی با دل خویش» می‌دانستند. لوسینده‌ی شلگل، کودک شرمگین نووالیس، و کودکان قصه‌های هوفمان نشان‌گر بی‌گناهی هستند. نووالیس با بیان این که «کودک آوای بهشت است»، راهی می‌گشاید برای شناخت اعتراف گُرچاکُف در ***نوستالگیا*** به دخترکی که آشکارا یک فرشته است. ایوان هم‌چون قهرمان قصه‌ی ***کوزه‌ی طلایی*** هوفمان همواره در دو جهان زندگی می‌کند. جهان خیال و جهان به اصطلاح واقعی. در پایان سده‌ی هجدهم تیک و واکن‌رودر هر کدام به نگارش «زندگی معنوی برادری هنر دوست که در دیر زندگی می‌کند» پرداختند. هوفمان سرگذشت سلحشور ریترگلوک را در مورد رویاهای صومعه‌نشینی که با آفرینش هنری آشنا می‌شود، نوشت. تیک هم سرگذشت فرانتس اشترنبالد را نوشت. نقاشی به این نام که شاگرد آلبرشت دورر فرض شده، دل‌باخته‌ی زنی به نام ماری می‌شود و از طریق این عشق به راز پیوند هنر با امر معنوی پی می‌برد.

در ***هاینریش فون اوفتردینگن*** شخصیت اصلی رمان نووالیس نیز سفری را آغاز می‌کند و در آن یگانه پرسش او کشف رابطه‌ی میان ایمان با زیبایی است. در تمامی این آثار، یک هنرمند، و بیشتر نقاشی که در سده‌های دور

زندگی می‌کرد، به راز آفرینش هنری می‌اندیشد. حکاکی‌های دورر (در *کودکی ایوان* یک اثر مشهور دورر آپوکالیپس جای‌گاه مهمی دارد) مورد پرستش رمانتیک‌های آلمانی بودند. در آثار تیک و واکن‌رودر نیز چند بار شخصیت اصلی یک هنرمند شاگرد دورر بود. همان‌طور که فرانچسکو شخصیت اصلی *الکسیر* هوفمان یکی از شاگردان لئوناردوست که با روح استادش گفت‌وگو می‌کند. آندری روبلف در اثر تارکوفسکی راهبی است که در کلیسا به سر می‌برد که به گفته‌ی نووالیس «مکان راستین تاریخ انسانی» است. او نیز هم‌چون فرانچسکو با روح استادش تئوفانوس گفت‌وگو دارد، و هم‌چون اشترنبالد و فون اوفتردینگن به سفر می‌رود. هرچند خشونت و فضای مخوفی که بر *آندری روبلف* حاکم است، پدیداری تازه و درواقع سده‌ی بیستمی است، اما نباید از یاد ببریم که یافتن وجوه مشترک میان دوره‌های تاریخی یکی از هدف‌های مهم رمانتیک‌ها بود، و آن‌ها می‌کوشیدند تا به گفته‌ی شلینگ «روح زنده‌ی تمامی دوره‌ها» را دریابند. اشاره‌های تارکوفسکی به شکسپیر هم یادآور دلبستگی رمانتیک‌ها به اوست. می‌دانیم که برگردان‌های اگوست ویلهلم فون شلگل از نمایش‌های شکسپیر دست‌کم تا پایان سده‌ی نوزدهم از جمله مشهورترین نمونه‌های برگردان آثار شکسپیر به حساب می‌آمدند.

مهم‌ترین درون‌مایه‌ی *هاینریش فون اوفتردینگن* نووالیس در *سولاریس* تارکوفسکی مطرح شده است. نووالیس گفته: «ما رویای سفر به آسمان‌ها و ستارگان دور را در سر می‌پرورانیم، اما مگر نه این که تمامی این جهان در دل خود ما جای دارد؟ این راهی رازآمیز به درون است. جاودانگی به تمامی ساحت‌هایش، گذشته و آینده‌اش یا در دل ماست یا اصلاً وجود ندارد». در *سولاریس* نه جهان آسمانی، بل دل آدمی درون‌مایه‌ی اصلی است. پیش‌درآمد فیلم به نقاشی‌های رمانتیک همانند است. (علاقه‌ی

تارکوفسکی به این که آثارش سکانسی چون پیش‌درآمد و سکانسی پایانی ـ‌هم‌چون پس‌گفتار کتابی ـ داشته باشند خود یادآور خواست رمانتیک‌هاست). عناصر رمانتیک پیش‌درآمد **سولاریس** رودخانه، گیاهان آبزی، تنهایی در کنار رود، و درخت‌های سبزند که به هم پیچیده‌اند. در **سولاریس** کریس، هم‌چون هاینریش فون اوفتردینگن، خانه‌ی مادری‌اش را ترک می‌کند. هر دوی اینان در پی یافتن باخبری و آگاهی هستند. هر دو با عشق یک زن به زمین دل می‌بندند. هاینریش از غارهای زیرزمینی می‌گذرد (هم‌چون استاکر) و کریس از غارهای فضایی عبور می‌کند، تا به خاطره‌ی اصیل خویش راه یابند. اقیانوس و غار در روان‌شناسی ژرفای یونگ نمادهایی از مادر هستند.[۱] عشق، این درون‌مایه‌ی کلیدی فیلم‌های تارکوفسکی یادآور داستان نووالیس است. کریس هرچه بیشتر با عشق زندگی می‌کند «انسان‌تر می‌شود». خاطره، هم‌دردی، وجدان و جانی آسیب‌پذیر در او زنده‌تر می‌شوند، و سرانجام او نیز چون شخصیت اصلی داستان نووالیس درمی‌یابد که «هنر و تاریخ به من باخبری از طبیعت را ارزانی داشته‌اند».

آینه از جنبه‌هایی به اثر مورد پرستش رمانتیک‌ها یعنی ***اعتراف‌های*** ژان ژاک روسو همانند است. تارکوفسکی یک بار تصمیم گرفته بود که نام این فیلم را ***اعتراف‌ها*** بگذارد. همان درونی‌شدن جهان عینی را می‌توان این‌جا نیز بازیافت. عبارتی از روسو در حکم کلید فهم دشواری‌های معنایی این فیلم است: «آب و هوا، فصل‌ها، آواها، رنگ‌ها، نورها، عنصرها، غذاها، بوها، سکوت‌ها و حرکت‌ها، و آرامش‌ها، همه و همه دستگاه بدن ما، و درنتیجه جان ما را برمی‌انگیزانند». تارکوفسکی در ***آینه*** به زبان معمایی

---

۱. بنگرید به مقاله‌ی یونگ با عنوان «سویه‌های روانشناسانه‌ی سرنمون مادر» در:
C. G. Jung, *Four Archetyppes*, London, 1972, p.15.

نووالیس نزدیک می‌شود. حدیث نفس که در این فیلم نکته‌ی مرکزی است از نظر رمانتیک‌ها نیز چون راهی برای کشف و بیان حقیقت دانسته می‌شد (*ستایش شب* نووالیس و *لوسینده‌ی* شلگل). خیال‌ها و خاطره‌ها در *آینه* (کابوس باد در جنگل، شنای کودک در آبگیر، پرواز مادر در فضا) همه تصاویری رمانیک هستند. در *استاکر* و *نوستالگیا* شخصیت‌ها حتی بیش از آثار پیشین تارکوفسکی از جهان رمانتیک سربرآورده‌اند. آندری گُرچاکُف بیمار که یادآور آهنگ‌سازی است که واکن رودر به نام برگ‌لینگر آفریده، و استاکر این بیدارکننده‌ی ایمان، نمونه‌های کامل شخصیت‌پردازی رمانتیک هستند. رنگ‌های این دو فیلم به رنگ‌های پرده‌های نقاشی رمانتیک شبیه‌اند. آوای خدا در *نوستالگیا*، گفت‌وگو با خدا در *ایثار*، عشقی که می‌تواند جهان را نجات دهد، و درخت زندگی در *ایثار* نمونه‌های خوبی در اثبات وابستگی اندیشه‌ی سینماگر به باورهای «سالکان اندوهگین» است (این نامی است که واکن‌رودر به رمانتیک‌ها داده بود). دیدار آندری گُرچاکُف از نمازخانه‌ی ویران، آوایی که نویسنده از «خانه» در استاکر می‌شنود، یگانه تصویر دور از خانه‌ی ماریا در *ایثار* همه یادآور دیدار هاینریش فون اوفتردینگن از «باغ مردگان» هستند. آن‌جا که دختری جوان او را به سوی «خانه» می‌خواند. خانه‌ای با پنجره‌های بلند و روشن.

در تاریکی شکل می‌گیرند

فصل چهارم

از نوشتار تا فیلم

فیلم‌نامه‌ها: اقتباس‌ها

تارکوفسکی همچون کارل تئودور درایر بر این باور بود که کارگردان باید فیلم‌نامه‌ی هر اثرش را خودش بنویسد، و حداکثر از دوست هم‌فکری یاری بگیرد. از نظر تارکوفسکی فیلم‌نامه فقط عنصر اصلی روایی فیلم محسوب نمی‌شود، بل در خود تعیین‌کننده‌ی روش بیان سینمایی است. به همین دلیل نمی‌توان فهمید که چگونه کارگردانی می‌تواند فیلم‌نامه‌ی دیگران را تبدیل به فیلمی اصیل و شخصی کند. او مولف واقعی همه‌ی فیلم‌نامه‌هایش بود، حتی در *استاکر* که به دلایل مالی نامش در عنوان‌بندی در مقام نویسنده‌ی فیلم‌نامه نیامده است. در مواردی که اختلاف نظری در مورد فیلم‌نامه پیش می‌آمد، همواره رای نهایی با او بود و از همکارانش جز «نظر مشورتی» طلب نمی‌کرد. دوستش ولادیمیر آکیمف که خود فیلم‌نامه‌نویس موفقی بود گفته که نقش همکاران تارکوفسکی در فیلم‌نامه‌نویسی را هرگز نباید بیش از نقش یک مشاور دانست. تونینو

گوئرا همکارش در *نوستالگیا* گفته که من به او «فقط ایده می‌دادم»، و همیشه خود او جزییات را کامل و دقیق می‌کرد.

تارکوفسکی در *پیکرتراشی در زمان* نوشته که فیلم‌نامه را یک ژانر ادبی اصیل نمی‌داند، و هر چه متن فیلم‌نامه‌ای سینمایی‌تر باشد، و بیشتر به کار عملی ساختن فیلم بیاید، کمتر منش ادبی خواهد داشت، و هم‌چنین افزوده که از این زاویه فیلم‌نامه با نمایش‌نامه‌ی تآتری تفاوت دارد. وقتی ما نمایش‌نامه‌ای را می‌خوانیم معنا، و قلمرو تاویل‌های گوناگون را درک می‌کنیم، هرچند اجرای نمایش این قلمرو را گسترش می‌دهد. به گمان تارکوفسکی فیلم‌نامه چنین امکان‌هایی را برای ما فراهم نمی‌آورد. این نظر تارکوفسکی به هر حال از تجربه‌ی هنری طولانی و درخشان او نتیجه شده است، اما حالا که متن فیلم‌نامه‌هایش منتشر و به زبان‌های گوناگون ترجمه شده‌اند، به نظر می‌رسد که پذیرش این گفته‌های او آسان نباشد. به عبارت پایانی فیلم‌نامه‌ی *کودکی ایوان* توجه کنیم: «ایوان مسابقه می‌دهد... دستش را برای لمس درخت دراز می‌کند. تصویر فید می‌شود. جست و جو برای یافتن کودکی‌اش نیمه‌کاره می‌ماند».[1] این عبارت به چه کار فیلم‌ساز و گروه فنی و کار عملی می‌آید؟ در نگاه نخست نه راهنماست و نه یاری‌دهنده. بیشتر یک عبارت زیبای ادبی است که متن یک «داستان» با آن تمام می‌شود. اما اگر بیشتر دقت کنیم متوجه می‌شویم که این عبارت روحیه‌ی اصلی پایان فیلم را نمایان می‌کند. روحیه‌ای که در تصویرهای جادویی دویدن ایوان و دخترک در آب‌ها آشکار می‌شود.

در آثار تارکوفسکی سه فیلم بر اساس آثاری ادبی ساخته شده‌اند. *کودکی ایوان*، *سولاریس* و *استاکر*. چهار فیلم هم نوشته‌ی خود او هستند:

---

۱. برگردان مجید اسلامی از *کودکی ایوان* که نشر نی به زودی آن را منتشر خواهد کرد:
A. Tarkovski, *Oeuvres cinématographiques complètes*, Paris, 2001, vol.1, p.151.

آندری روبلف، *آینه*، *نوستالگیا* و *ایثار*. این‌جا باید از نخستین فیلم او *غلتک و ویولن* هم نام برد، که فیلم‌نامه‌ی آن را تارکوفسکی که هنوز دانشجوی سینما بود با همکاری هم‌درس خود آندری میخاییلکُف-کونچالفسکی نوشت. در واقع، فیلم‌نامه‌ی *ایثار* یگانه متنی است که به طور کامل نوشته‌ی خود اوست، و در نگارش آن از هیچ کس کمک نگرفت. مجموعه‌ی کامل فیلم‌نامه‌های چاپ‌شده‌ی او یازده متن را در بر می‌گیرند. جز هشت فیلم که بر اساس این متون ساخت (البته *آینه* استوار به فیلم‌نامه نیست، و نخستین متن آن، یعنی داستان کوتاه «روز روشنِ روشن» یگانه راهنمای فیلم بود)، سه متن دیگر هم باقی مانده است: *باد ملایم*، *هوفمانیانا*، و *سادُر*.

کودکی ایوان استوارست به رمانی موفق به نام *ایوان* نوشته‌ی ولادیمیر بوگوملف که در سال ۱۹۵۸ منتشر شده بود، و شخصیت اصلی آن رمان یعنی ایوان نیز تا حدودی با شخصیت قالبی قهرمانان جنگ میهنی ادبیات رئالیسم سوسیالیستی تفاوت داشت. تارکوفسکی این تفاوت را (که نتیجه‌ی حالت منزوی و وحشی ایوان در رمان بود) برجسته کرد، و از او چهره‌ای آفرید به قول سارتر «نیم‌دیوانه» که دیگر هیچ دلبستگی‌ای به زندگی ندارد. نخستین فیلم‌نامه با همکاری خود بوگوملف و میخاییل پاپاوا نوشته شد، اما از زمانی که تارکوفسکی مسوولیت آغاز مجدد فیلم‌برداری، و از سر ساختن فیلم را به عهده گرفت، فیلم‌نامه‌ای تازه نوشت. با این که در عنوان‌بندی نسخه‌ی نهایی فیلم نام او به عنوان فیلم‌نامه نویس نیامده، اما بر اساس گفته‌های تمامی کسانی که در ساختن فیلم نقشی داشتند، روشن شده که در نوشتن جزییات فیلم‌نامه‌ی نهایی تارکوفسکی نقش اصلی را داشته است. فیلم‌نامه‌ی نخستین برای کارگردانی به نام اوگوئنی آبالف نوشته شده بود، اما مُسفیلم از کار او و

نخستین راش‌های فیلم راضی نبود. چون خواستند کار را به تارکوفسکی بسپارند او به این شرط حاضر به کار شد که خودش در فیلم‌نامه تغییرهای اساسی بدهد. شرط دیگرش گزینش کادر فنی و بازی‌گران به خواست خودش بود. شرط‌های او پذیرفته شد فقط با این شرط متقابل که بودجه‌ی اوّلیه‌ی فیلم تغییر نکند. در نتیجه، کار شروع شد و تارکوفسکی نخست در تمامی جزییات متن تفاوت‌های مهمی داد. فیلم‌نامه‌ی تازه در سه هفته در ژوئن ۱۹۶۰ نوشته شد، و کونچالفسکی هم به عنوان همکار و مشاور اصلی در طرح و حتی در تعیین برخی جزییات دخالت داشت، اما او بعدها، زمانی که دوستی‌اش با تارکوفسکی پایان گرفته بود، از تجربه‌ی خود در نگارش این متن و نیز فیلم‌نامه‌ی *آندری روبلف* به عنوان یک خاطره‌ی تلخ یاد کرد.[1] او سال‌ها بعد گفت با این که برایش کار آسانی نبود، سرانجام از نظر اخلاقی ضروری دیده بود که نظر خود را به تارکوفسکی اعلام کند که متن فیلم‌نامه‌ی نهایی *آندری روبلف* بیشتر یک اثر ادبی است، تا یک فیلم‌نامه، و وسواس ادبی تارکوفسکی به ساختار نهایی فیلم ضربه خواهد زد. تارکوفسکی هم این گفته را هرگز به او نبخشید، و دوستی آنان همان جا پایان گرفت. به هر حال، تارکوفسکی به فیلم‌نامه‌ی تازه‌ی *کودکی ایوان* چهار سکانس رویا و بازگشت‌های به گذشته را افزود. در طول سیزده جلسه بحث دو فیلم‌نامه‌نویس قبلی با دگرگونی‌ها موافقت کردند. شرط مُسفیلم گنجاندن نام آن‌ها در عنوان‌بندی بود، و موافقت آن‌ها ضرورت داشت. فیلم در آغاز ۱۹۶۲ فیلم‌برداری شد، و در ژوئن آن سال کار تدوین و صداگذاری‌اش به آخر رسید. *کودکی ایوان* در سپتامبر ۱۹۶۲ در

1. A. Michailkov-Konchalovsky, "I have dreams of Andrei", in: *About Andrei Tarkovsky*, Moscow, 1990. pp.183-196.

جشنواره‌ی ونیز به نمایش درآمد و برنده‌ی جایزه‌ی اصلی بخش مسابقه یعنی شیرطلایی شد.

سولاریس نیز استوار به رمانی موفق بود، رمان علمی-خیالی **سولاریس** اثر استانیسلاو لم نویسنده‌ی لهستانی، که به سال ۱۹۶۱ منتشر شد.[۱] در دهه‌ی ۱۹۷۰ فیلم‌های علمی-خیالی در شوروی مورد توجه مردم بودند. دستگاه نظارت فیلم اجازه‌ی چنین فیلم‌هایی را آسان‌تر صادر می‌کرد. تارکوفسکی اما به این جنبه‌ی طرح **سولاریس** توجه نداشت. نخستین طرح فیلم‌نامه‌اش را در تابستان ۱۹۶۹ با همکاری فردریش گورنشتاین نوشت. رویدادهای رمان استانیسلاو لم در خود سیاره‌ی سولاریس می‌گذرد، و تاکید رمان بر رابطه‌ی انسان با امر ناشناخته است. در فیلم‌نامه‌ی تارکوفسکی نکته‌ی مرکزی رابطه‌ی هر شخصیت است با گذشته‌اش، و بار اخلاقی‌ای که شخصیت‌ها به خاطر کنش‌های گذشته‌ی خویش بر دوش می‌کشند، و امر ناشناخته زندگی معنوی و درونی انسان است. به گفته‌ی تارکوفسکی لم فیلم‌نامه را نپسندید، و اعتراض داشت که جنبه‌ی علمی-خیالی کار او حذف شده است.[۲] تارکوفسکی تازه می‌خواست از این پیش‌تر برود و سفر فضایی را کنار بگذارد که لم به طور جدی با او مخالفت کرد. فیلم‌برداری در طول سال ۱۹۷۱ پیش رفت، و در آغاز سال ۱۹۷۲ تارکوفسکی نامه‌ای از شورای هنری دریافت کرد که در آن از او خواسته بودند که سی و پنج مورد فیلم را عوض کند. او هیچ یک از این موارد را نپذیرفت، و اختلاف ادامه یافت. سرانجام فیلم با دگرگونی‌هایی پذیرفته شد، و در ۳ مارس ۱۹۷۲ به صورت غیر رسمی در جشنواره‌ی کن به نمایش درآمد، و جایزه‌ی ویژه‌ی ناقدان را گرفت، و در

---

۱. ا. لم، سولاریس، ترجمه‌ی صادق مظفر زاده، تهران، ۱۳۶۴.

2. A. Tarkovsky, *Oeuvres cinématographiques complètes*, vol. 1, pp.383-384.

همان سال هم در فرانسه و انگلستان به نمایش درآمد.نسخه‌ی اصلی و کامل آن در ۱۹۸۲ در خارج از شوروی نمایش داده شد. این نسخه حدود دوازده دقیقه بیش از نسخه‌ی رایج طول می‌کشید.

تارکوفسکی در *پیکرتراشی در زمان* با ستایش از فردریش گورنشتاین یاد کرد. گورنشتاین در یک فیلم‌نامه‌ی خود که به او داده بود، چنین نوشته بود: «اتاق باید بوی رطوبت، گل‌های خشک و جوهر بدهد». تارکوفسکی نوشته که این دقیق‌ترین توصیف و راهنمای سینمایی است، چراکه فضای اتاق را می‌سازد هرچند که به ظاهر توصیف اصلی تصویری نمی‌نماید. دقت به جزییاتی که ضرورتی اساسی برای ایجاد ابهام در فیلم است سینماگر را ناگزیر می‌کند که برداشت سنتی از نگارش فیلم‌نامه را کنار بگذارد. هم‌چون مثال پایان *کودکی ایوان* این‌جا هم ما در ستایش تارکوفسکی از متن گورنشتاین با فهمی تازه از نگارش فیلم‌نامه روبرو می‌شویم. در نتیجه، دشوار می‌توانیم با گفته‌ی دیگر او موافقت کنیم که: «من فیلم‌نامه را یک ژانر ادبی نمی‌دانم. هرچه فیلم‌نامه‌ای بیشتر سینمایی باشد کمتر اثری ادبی است. اگر فیلم‌نامه‌ای به راستی یک اثر ادبی برجسته باشد پس همان بهتر که به صورت نوشتار و نثر باقی بماند، و هرگاه کارگردانی بخواهد فیلمی بر پایه‌ی آن بسازد، نخستین کارش باید این باشد که متن را تبدیل به فیلم‌نامه‌ای کند که به عنوان ابزار کارش قابل استفاده باشد. در این حالت فیلم‌نامه کاری تازه خواهد شد که در آن تمام تصویرهای ادبی به سرعت برابرهای سینمایی خود را یافته‌اند».[1]

استاکر بر اساس داستان علمی-خیالی *گردش کنار جاده* نوشته‌ی بوریس استروگاتسکی و آرکادی استروگاتسکی (۱۹۷۲) ساخته شده

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.126.

است. این دو برادر از جمله بهترین نویسندگان داستان‌های علمی-خیالی در شوروی بودند. مشهورترین اثرشان به نام ***دومین هجوم مریخی‌ها*** در سال ۱۹۶۸ منتشر شده بود. آن‌ها چند فیلم‌نامه هم نوشته بودند، از جمله برای فیلم گرگوری کرومانف ***مسافرخانه‌ی ییلاقی کوه‌نورد گم‌شده*** (۱۹۸۰). تارکوفسکی در ***استاکر*** از هم‌کاری آن‌ها برخوردار بود. اما او در متن دگرگونی‌های فراوانی ایجاد کرد که به ویژه مورد قبول بوریس استروگاتسکی نبودند. واژه‌ی «استاکر» از مصدر انگلیسی **stalk** به معنای «پاورچین پاورچین نزدیک شدن» و «با قدم‌های کشیده رفتن» آمده است. در رمان ***گردش کنار جاده*** استاکرها کسانی بودند که راز ورود به منطقه‌ی ممنوع را می‌دانستند. شخصی که در رمان، و در فیلم، شخصیت مرکزی است و «استاکر» خوانده می‌شود، یکی از افرادی است که راه ورود به آن منطقه را می‌داند، و با قانون‌های نامعمول و فراطبیعی‌ای که در آن منطقه حاکم‌اند، آشنایی دارد. تارکوفسکی رمان استروگاتسکی‌ها را در تعطیلات ژانویه‌ی ۱۹۷۳ خواند، و آن را خیلی پسندید. او در ۲۶ ژانویه در ***دفتر خاطره‌هایش*** نوشت که می‌توان «فیلم‌نامه‌ی فوق‌العاده‌ای» بر اساس این رمان نوشت.[1] در همان زمان ***سولاریس*** را در مسکو نمایش می‌دادند. او در فکر ساختن «یک روز روشنِ روشن» (بعدها ***آینه***) بود و طرح همیشگی‌اش در مورد ساختن فیلمی از یک رمان داستایفسکی را پیش می‌برد. اما «هر روز بیشتر از روز پیش مجذوب آن فیلم‌نامه‌ی فوق‌العاده» می‌شد. در مارس ۱۹۷۵ برادران استروگاتسکی را ملاقات کرد، و با آن‌ها قرار گذاشت که با هم فیلم‌نامه را بنویسند. در پایان همان سال طرح نخست را برای مُسفیلم فرستاد، و نام موقت «حباب زرین» را

---

1. A. Tarkovski, *Journals 1970-1986*, p.73.

برای آن برگزید (معلوم نیست که این عنوان چه ربطی به فیلم داشت). در میانه‌ی ژوییه‌ی ۱۹۷۶ نخستین فیلم‌نامه را برای مُسفیلم فرستاد. فیلم‌نامه در طول مدت فیلم‌برداری مدام عوض شد. در آغاز سال ۱۹۷۷ فیلم ساخته شد، اما نسخه‌های آن در آزمایش‌گاه و هنگام ظهور، به دلیل نابلدی و بی‌دقتی کادر فنی که نمی‌توانستند با دستگاه‌های مدرنی که از غرب خریده بودند، کار کنند، از بین رفتند. در همان زمان تارکوفسکی دچار یک حمله‌ی قلبی هم شده بود. در نتیجه، کار به تاخیر افتاد. فیلم‌نامه‌ی تازه‌ای نوشت و در پایان ۱۹۷۷ آماده کار شد. متن تازه به قول خود تارکوفسکی در *دفتر خاطره‌ها* از وحدت زمان و مکان و کنش برخوردار بود. دومین فیلم‌برداری در تابستان ۱۹۷۸ پیش رفت، و فیلم در آغاز ۱۹۷۹ به نمایش درآمد. هرچند در عنوان‌بندی نام برادران استروگاتسکی به عنوان فیلم‌نامه نویسان آمده، اما هر دوی آن‌ها بارها گفته‌اند که فیلم‌نامه کار خود تارکوفسکی بود. میانه‌ی تارکوفسکی با بوریس خوب نبود، و او چند بار قهر کرد و رفت. آرکادی اما باقی ماند و خودش گفته که «ما با هم برخی شب‌ها تا صبح بر سر جزییات بحث می‌کردیم و متون مختلف آزمایشی می‌نوشتیم». فیلم با استقبال تماشاگران روبرو شد اما مسوولان حکومتی در برابر آن سکوت کردند. مثل همیشه، این سکوت نشان از نارضایتی آن‌ها داشت. روشن بود که از فیلم هیچ خوششان نیامده بود، اما کار از اختیارشان خارج شده بود. فقط توانستند مانع از نمایش آن در بخش خارج از مسابقه جشنواره‌ی کن شوند. این آخرین فیلم تارکوفسکی بود که در شوروی ساخته شد. خود او در ۷ ژانویه‌ی ۱۹۸۲ در *دفتر خاطره‌ها* از قول یک دوست نوشت: «اما این یک فیلم نیست، آموزش دهنده است».[1]

1. *ibid*, p.290.

نخستین طرح و فیلم‌نامه‌ی منتشر شده‌ی *استاکر* با معجزه تمام نمی‌شود. استاکر از منطقه‌ی ممنوع بازگشته و در همان میخانه‌ی آغاز فیلم از نویسنده و استاد جدا می‌شود، و همراه با همسر و دخترش به سوی خانه می‌رود. در حالی که دخترک را بر دوش دارد و از کناره‌ی رودی تیره می‌گذرد، و بر پس‌زمینه تصاویری از کارخانه‌ها و دود آن‌ها دیده می‌شوند. تا این جا در فیلم هم هست. اما فیلم ادامه می‌یابد تا خانه‌ی استاکر و سرانجام معجزه‌ی نهایی. در حالی که در فیلم‌نامه دخترک که بر دوش پدر سوار است با خود می‌اندیشد و فیلم با صدای درونی او به پایان می‌رسد: «و شیرینی هم می‌خواهم با کیک‌های شکلاتی با شربت و مارماهی‌های دودی... و هرچیزی که بوی خوب بدهد. گل‌ها، عطرهای خوش‌بو... سوپ قارچ بوی خوب می‌دهد... و یک لباس ابریشم، از آن‌ها که وقتی بهشان دست می‌زنی خش‌خش می‌کنند، و تازه، گنده‌ترین آرزویم یک دست‌پوش خز است، از آن‌ها که گرم و پفی و نرم است...» صدای یک قطار برقی بلندتر می‌شود، اوج می‌گیرد و دست آخر صدای دخترک را در خود غرق می‌کند. مسکو، ۱۹۷۸.»[۱]

هنگامی که فیلم *استاکر* را می‌بینیم اطمینان داریم که آن چه در سکانس نهایی یعنی معجزه آمده زیباترین شکل بیان است. هنگامی که متن بالا را می‌خوانیم حسرت می‌خوریم که چنین پایان زیبا و یکه‌ای چرا تهیه نشد. درواقع کار سینماگری بزرگ چنین است. ما را در برابر بدیل‌های متفاوت قرار می‌دهد که امکان گزینش میان آن‌ها نداریم. همه کامل و زیبا می‌نمایند. در پایان فیلم *استاکر* کودک به معجزه‌ای شکل می‌دهد که قرار بود نیروهای مرموز منطقه در اتاق آرزوها امکان آن را داشته باشند. در

---

۱. برگردان مژگان محمد از فیلم‌نامه‌ی *استاکر* که به زودی نشر نی آن را منتشر خواهد کرد. A. Tarkovski, *Oeuvres cinématographiques complètes*, vol.2, p.266.

پایان متن فیلم‌نامه‌ی ***استاکر*** کودک فقط ساده‌ترین خواست انسانی هر کودکی را بیان می‌کند. اتاق آرزوها توانایی تحقق حتی این خواست را هم ندارد. دخترک افلیج خواست سلامت و برگشتن به وضع طبیعی ندارد. گویی همین وضعیت دل‌خراش که در آن هست، وضع طبیعی اوست. او همان خواست هر دخترک دیگری را دارد. اشاره‌ی فیلم‌نامه‌ی ***استاکر*** به کودک و خواست ساده‌ی انسانی او و از این نظر تکان‌دهنده است که این ساده‌ترین چیزها دور از دسترس اوست.

نمونه‌ای دیگر از تفاوت فیلم‌نامه و فیلم نهایی، پایان ***نوستالگیا***ست. این‌جا هم ما با دو پایان زیبا و متفاوت روبروییم. دشوار بتوان گفت که پایان فیلم‌نامه اگر با هنر تارکوفسکی ساخته می‌شد هیچ چیز از پایان کنونی، و یا از هر یک از سکانس‌های نهایی دیگر فیلم‌های او کم می‌داشت. پس از خودسوزی دومنیکو گرچاکف تنهاست، و خود را به ناگاه در راهروی دراز و تاریکی می‌یابد که با نور ماه روشن است. او به قرص کامل ماه خیره می‌شود، و به اتاق خودش می‌رود. زنی بر بستر دراز کشیده است. گرچاکف او را بیدار می‌کند: «ماریا بیدار شو. بلند شو. می‌شنوی؟». به اتاق دیگر می‌رود می‌گوید: «آلیوشا. منم می‌شنوی؟ بلند شو. باید برویم». سگ سیاه او ظاهر می‌شود. همه در سکوت خانه را ترک می‌کنند. دخرش، پسرش، همسرش و مادر همسرش: «همه پشت نرده‌هایی که دور خانه کشیده شده نمایان می‌شوند. و سرازیر می‌شوند سوی رودخانه. علفزار و رودخانه در مه پوشیده شده، و همچون بال پرنده‌ای، لبه ی جنگل دور را محافظت می‌کند. اشباحشان انگار که از میان مهی تُنُک که از زمین برمی‌خیزد پدیدار می‌شود. به نظر می‌آید که انگار دارند هر دم بیشتر در آب فرو می‌روند. تا زانو، تا تهیگاه... گاه تنها پاهاشان پیداست، گاه گویی بالاتنه‌شان پوشیده است. گاه ستبر، گاه

باریک. سرانجام گرچاکف نگاهش پیش رو، لحظه‌ای درنگ می‌کند. دیگران نیز می‌ایستند. در کنارش، خاموش... مه پریده رنگی پیش روشان پهن می‌شود. تا افق. و ناگهان ناشناخته‌ای سپید و بُهت‌آور زمین و آسمان را از هم جدا می‌کند. چیزی با نور فسفری که آرام جمع می‌شود به نقطه‌ای. پرتوی نور تابان، بس آرام از میان پرده و دَمه‌ی مه شکل می‌گیرد، یکسر جدا از هر آن‌چه دورش راکژ و محو کرده... کم می‌شود طلوع ماه را در چنین چشم‌انداز زیبایی دید. مسکو، رم ۸۲-۱۹۷۸».[۱]

تصور این پایان با آن ماه که در ***نی سحرآمیز*** موتسارت می‌درخشد، دل ما را می‌لرزاند. متن بالا یک اثر درخشان ادبی است و می‌بینیم که برخلاف نظر تارکوفسکی که باید فیلم‌نامه‌ها از ادبیات دور شوند تا در خدمت سینما درآیند، این متن درست به دلیل توانایی شگفت‌آور ادبی خود به ما یاری می‌دهد تا پایان دوم ***نوستالگیا*** را متصور شویم.

فیلم‌نامه‌ها: آثار اصیل

از تارکوفسکی سه فیلم‌نامه‌ی اصیل باقی مانده که هرگز آن‌ها را نساخت. چهار فیلم‌نامه هم نوشت که خودش آن‌ها را ساخت. سه فیلم‌نامه‌ی دسته‌ی نخست ***باد ملایم***، ***هوفمانیانا***، و ***سادُر*** هستند، که امروز چاپ شده‌اند. البته طرح‌هایی هم برای «فیلمی از یک رمان داستایفسکی» یعنی ***ابله*** داشت، که هرگز کامل نشدند، و هنوز هم چاپ نشده‌اند.

باد ملایم فیلم‌نامه‌ای است که تارکوفسکی در ۱۹۷۰ پس از به پایان رسیدن ***آندری روبلف*** نوشت. متن برای یک دوست تاجیک او ویکتور

---

۱. برگردان فردین صاحب‌الزمانی از *نوستالگیا* که نشر نی به زودی آن را منتشر خواهد کرد:

A. Tarkovski, *Oeuvres cinématographiques complètes*, vol.2, p.366.

آخادُف که در دوشنبه فیلم می‌ساخت، نوشته شد. متن فیلم‌نامه استوارست به داستان علمی ـ خیالی *آریل* نوشته‌ی الکساندر بلیایف که در دهه‌ی ۱۹۴۰ در مسکو منتشر شده بود. داستان آن درباره‌ی کودکانی است که در آموزش‌گاه‌هایی خاص تربیت می‌شوند، و با شگردهای جادوگری آشنا می‌شوند، و می‌توانند خود را پنهان کنند. نسخه‌ی نخست فیلم‌نامه که به کمک فردریش گورنشتاین نوشته شده هنوز *آریل* نام داشت. اما تارکوفسکی از متن راضی نبود. خودش نوشته که بیشتر در پی فیلمی بود که «لحن انجیلی» داشته باشد. نسخه‌ی دوم در پایان ۱۹۷۲ آماده شد. با شخصیت‌هایی متفاوت، و گفت‌وگوهای کمتر. هرچند فیلم هرگز ساخته نشد، اما متن فیلم‌نامه نخست در ۱۹۹۵ با عنوان دل‌خواه تارکوفسکی یعنی **باد ملایم** منتشر شد.

هوفمانیانا بر اساس پیشنهاد استودیوی تالین در استونیا نوشته شد. آنان در ۱۹۷۴ از تارکوفسکی خواسته بودند که فیلم‌نامه‌ای درباره‌ی یک شخصیت ادبی آلمانی بنویسد، زیرا در صدد تهیه‌ی فیلم مشترکی با آلمان بودند. آن‌ها هوفمان را پیشنهاد کرده بودند، و تارکوفسکی هم با علاقه پذیرفته بود. او در طول تابستان در داچای خود در میاسنویی (که با سواری سه ساعت از مسکو فاصله داشت) کار کرد. او با آثار هوفمان به خوبی آشنا بود، اما اطلاع زیادی از زندگی او نداشت. دوستانش برای او مدارک و سندهایی از کتاب‌خانه‌ی لنین در مسکو تهیه کردند. او درباره‌ی رمانتی‌سیسم آلمانی، کلایست و هوفمان بسیار خواند. متن ***هوفمانیانا*** در پی این پژوهش‌ها نوشته شد. در ۳ ژوییه ۱۹۷۵ در ***دفتر خاطره‌های خود*** نوشت که این متن برای او سرچشمه‌ی دانایی تازه‌ای شده است.[1] در عین

---

1. A. Tarkovski, *Journals 1970-1986*, p.126.

حال، شیفته‌ی خود هوفمان شده بود. بیماری و مرگ او، شیوه‌ی ناامیدانه‌ی زندگی‌اش، و نگاهش به هنر، تارکوفسکی را جذب کرده بود. هم‌چنین آثار موسیقی او را با دقت دنبال کرد. متن تارکوفسکی ستایش خیال‌پردازی‌ها و توانایی هوفمان در ساختن جهانی متفاوت با جهان هرروزه است. در ۱۹ اکتبر ۱۹۷۵ متن به پایان رسید، سال بعد هم در نشریه‌ی سینمایی *Iskousstvo Kino* منتشر شد. فیلم هرگز ساخته نشد. مقامات دولتی با آن مخالفت کردند، و تارکوفسکی پیشنهادهای آنان برای دگرگونی‌هایی در فیلم‌نامه را رد کرده بود. تا پایان زندگی تارکوفسکی وسوسه‌ی ساختن این فیلم را در سر داشت.

سادُر در ۱۹۷۳ نوشته شده است. کار مشترک تارکوفسکی و میشارین که به سفارش علی کامارف رییس استودیوی فیلم‌برداری ازبکستان نوشته شده. او فیلمی می‌خواست که تارکوفسکی به شوخی آن را «یک وسترن تاجیک» می‌خواند. حوادث در کازاخستان اندکی پیش از انقلاب ۱۹۱۷ می‌گذشت. مردی دانا و سالخورده می‌کوشد تا به خانواده‌ی خود که از ترس بیماری وبا به جزیره‌ای در دریاچه‌ی آرال پناه برده‌اند کمک کند. طرح اصلی فیلم‌نامه پنج سال بعد آن هم با اصلاحاتی تصویب شد. فیلم‌نامه در طول سه هفته نوشته شد. اما فیلم هرگز ساخته نشد.

فکر اوّلیه و اصلی ***آندری روبلف*** از سوی دوست بازیگر تارکوفسکی واسیلی ایوانف آمد. نکته‌ی مرکزی آن شرح مصیبت زندگی هنرمندی روسی بود. هنرمندی که به سرعت برگزیدند آندری روبلف بود که در مورد زندگی‌اش اطلاعات کمی وجود داشت. او آفریننده‌ی «تثلیث» بود که در دهه‌ی ۱۹۶۰ در موزه‌ی ترتیاکف مسکو حفظ می‌شد. این نقاش در دوره‌ی پرآشوبی از تاریخ روسیه زیست (حدود سال‌های ۱۳۷۰ تا ۱۴۳۰)، روزگار هجوم تاتارها و جنگ‌های داخلی. زندگی روبلف که در

فیلم آمده در اصل خیالی است و در مواردی اندک استوار به معدودی اسناد تاریخی. تارکوفسکی این فیلم‌نامه را با همکاری کونچالفسکی نوشت که در دو فیلم قبلی نیز با او هم‌کار بود. طرح اصلی فیلم‌نامه با عنوان ***مصیبت آندری*** تصویب شد، و متنی ادبی فراهم آمد که تاحدودی جزییات فیلم‌نامه را نشان می‌داد. فیلم‌نامه از دو بخش و چهارده فصل شکل گرفته است. درآمد و نخستین بخش در پایان جنگ کولیکوو (که به پیروزی دیمیتری مسکویی منجر شده بود) روی می‌دهد، اما به دلیل کمبود بودجه ساخته نشد. درآمد بخش دوم یعنی «سفر با بالن» به آغاز فیلم منتقل شد. متن فیلم‌نامه‌ی اصلی در مُسفیلم به سال ۱۹۶۳ پذیرفته شد. متن اصلی را تارکوفسکی در یک تاکسی جا گذاشت! نسخه‌ی دیگری نداشت، و ناامید در شهر می‌گشت، که راننده‌ی تاکسی او را یافت، و دفترهایش را به او پس داد. مطابق معمول این حادثه را نشانه‌ی لطف خدا دانست و در ۶ آوریل ۱۹۷۳ در ***دفتر خاطره‌ها*** نوشت: «این معجزه بود».[1] در آوریل ۱۹۶۵ فیلم‌برداری آغاز شد و در آوریل ۱۹۶۶ پایان گرفت، یکی از طولانی‌ترین فیلم‌برداری‌های تاریخ سینما. نخستین تدوین در ژوییه ۱۹۶۶ انجام شد. مسوولان مُسفیلم نتیجه را نپسندیدند. روحیه‌ی دینی و اعتراضی فیلم که هیچ هم پنهان نبودند، مشکل اصلی بود، اما مسوولان بوروکرات طولانی بودن فیلم را بهانه کردند. پس از بحث‌های فراوان سرانجام قرار شد که فیلم کوتاه شود. در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۹۰ بخش‌های کوتاه‌شده، یافته شدند، و نسخه‌ای کامل از فیلم برای نخستین بار به نمایش درآمد. اما فیلم کوتاه‌شده خود سه ساعت و شش دقیقه است (متن کامل سه ساعت و نیم است). نسخه‌ی مورد پذیرش

---

1. *ibid*, p.84.

تارکوفسکی در دسامبر ۱۹۶۶ چند روز به نمایش درآمد، و واکنش تماشاگران روس مثبت بود. اما فیلم را با وجود این که اجازه داشت از اکران برداشتند، و تا سال ۱۹۷۱ اجازه‌ی نمایش و پخش جهانی آن را ندادند. یک بار در ۱۹۶۹ در جشنواره‌ی کن در بخش خارج از رقابت به نمایش درآمد. همان یک بار نمایش، ناقدان فرانسوی و غربی را تکان داد. آشکارا شاهکاری به سینمای نو تقدیم شده بود. اما تاویل‌های سیاسی از فیلم مشکل‌ساز بودند. فیلم بی پرده‌پوشی از مصیبت زندگی و کار هنرمندان روسی سخن می‌گفت. شیوه‌ای دیگر از نگاه به جهان را پیش می‌کشید، و با هیچ چسب و ماده‌ای به ماتریالیسم تاریخی نمی‌چسبید. تاریخ به روایت بازماندگان گولاگ بود. مصیبت آندری آغاز شده بود. بوروکرات‌های حزبی علیه او برانگیخته شدند، و مبارزه‌ای را شروع کردند که تا روز مرگ تارکوفسکی ادامه یافت.

آینه بر اساس متنی که خود تارکوفسکی با عنوان «یک روز روشنِ روشن» نوشت ساخته شد. «روز روشن» عنوان شعری است از آرسنی تارکوفسکی. فیلم تارکوفسکی درباره‌ی کودکی اوست. والتر بنیامین در مورد داستایفسکی نوشته بود که او توانست کودکی مجروح ملت روس را نمایان کند. اهمیت *آینه* در این است که از راه زندگی‌نامه‌ای خودنوشته به رنج‌هایی که یک ملت تحمل کردند، می‌رسد. به همین دلیل، فیلم با واکنش تند دستگاه سانسور روبرو شد. در فوریه‌ی ۱۹۶۸ تارکوفسکی همراه با دوستش الکساندر میچارین به ییلاقی بیرون مسکو رفتند. زمستانی سرد بود و آن‌ها بیشتر در خانه می‌ماندند، و کار می‌کردند. نتیجه نخستین طرحِ «روز روشنِ روشن» بود. تارکوفسکی متن را برای مُسفیلم فرستاد و برای آن عنوان «اعتراف» را برگزید. در یادداشتی برای آن‌ها نوشت که «فیلم درباره‌ی مادری است که مثل تمام مادرها هم معمولی

است و هم فوق‌العاده. فیلم از خاطرات شخصی مولف ساخته شده، و با فیلم‌هایی مستند همراه می‌شود».[1] تارکوفسکی افزود: «این مادر، انقلاب، و جنگ میهنی را دیده است. هم‌چون میلیون‌ها مرد و زنی که این جامعه را ساخته‌اند، زیسته، و اکنون باید پرسید که اصل معنوی این ساختن و سامان‌دهی چه بوده است؟». این عبارات که خطاب به بوروکرات‌های سانسورچی نوشته شده تا حدودی شگفت‌آورند. از چنان کسانی توقع نمی‌رفت که چیزی از «اصول معنوی» سر درآوردند. طرح تارکوفسکی رد شد. تارکوفسکی به ساختن **سولاریس** پرداخت. با تغییراتی که در مدیریت دستگاه دولتی سانسور داده شد یک بار دیگر اقدام کرد. این بار متنی تازه را فرستاد که تا حدودی با متن نخست تفاوت داشت. این متنی است که در ***مجموعه‌ی آثار سینمایی***‌اش چاپ شده است. طرح پذیرفته شد و در تابستان ۱۹۷۴ فیلم ساخته شد. تارکوفسکی پس از چند نام موقت سرانجام ***آینه*** را پسندید. اما ده سال بعد، وقتی در تابستان ۱۹۸۴، در سن گرگوریوی ایتالیا، این متن را برای چاپ آماده می‌کرد (طرحی که هیچ شباهتی به یک فیلم‌نامه ندارد) عنوان ***یک روز روشنِ روشن*** را برگزید. ***آینه*** فیلمی شخصی و در عین حال دارای توان‌مندی تبدیل‌شدن به امری جمعی بود. در فیلم، مادرِ تارکوفسکی نقش خودش را بازی می‌کرد، و پدرش شعرهای خود را می‌خواند، و خانه‌ی کودکی‌اش با دقت بازسازی شده بود. رویدادها بیشتر واقعی و استوار به خاطره‌های کودکی فیلم‌ساز بودند. با وجود این، همین نگاه صادقانه به زندگی منشی اجتماعی می‌یابد و هر رویداد خاصی منش عمومی پیدا می‌کند. به قول سولژنیتسین در پایان ***بخش سرطانی‌ها*** بازماندگان گولاگ «از راه نگاه» هم‌دیگر را پیدا

---

1. A. Tarkovski, *Oeuvres cinématographiques complètes*, vol 2, P.82.

می‌کنند. از میان تمام فیلم‌های تارکوفسکی *آینه* دشوارترین، و در عین حال محبوب‌ترین فیلم او در روسیه بود. در حالی که فیلم به نظر شماری از نویسندگان حکومتی، و نیز برخی از ناقدان خارجی، اثری «فرمالیستی» دانسته شد، استقبال تماشاگران را نیز موجب شد. فیلم هم‌چنان عزیزترین کار تارکوفسکی برای تماشاگران روسی است.

آینه به یک معنا، تصویری ذهنی از دنیای *کودکی ایوان* است. این دو اثر قرینه‌ی یک‌دیگرند. در حالی که در *کودکی ایوان* رویاهای ایوان به یاری شناخت واقعیت وجودی او می‌آیند، در دومی زندگی آلیوشا/ایگنات و ماریا/ناتالیا به یاری شناخت دنیای ذهنی و رویاها و کابوس‌های آنان می‌آیند. تارکوفسکی گفته: «خواستم *آینه‌*ای در برابر ماهیت هرچیز قرار دهم»،[1] و جایی دیگر نکته را دقیق‌تر هم بیان کرده: «در *آینه* سرگذشت دو نسل از راه برخورد واقعیت‌ها و خاطره‌ها مطرح شده است: نسل پدرم که شعرهایش را در فیلم می‌شنویم، و نسل خود من. خانه در فیلم بازسازی دقیق خانه‌ی واقعی ماست. می‌شود گفت که این فیلمی مستند است. فیلم‌های خبری جنگ، شعرهای عاشقانه‌ای که پدر برای مادرم سروده بود، به چشم من هم‌چون اسنادی هستند روشن‌گر حکایت زندگی‌ام. من گذشته را از راه نمایش خانه مرور کرده‌ام».[2] جای دیگری تارکوفسکی درباره‌ی *آینه* گفته که «این فیلم حکایت زندگی مادر من است، و از این رهگذر قصه‌ی کودکی من... *آینه* رویدادهایی ناب را در بر دارد، و در حکم یک اعتراف است».[3] چنان که در پیوست دوم کتاب حاضر می‌خوانید تارکوفسکی در تاریخ ۲۵ دسامبر ۱۹۷۴ با توجه به استقبال

---

1. *Sight and Sound*, spring 1976, p.95.

2. A. Kovàcs and A. Szilàgyi, *Les mondes d'Andrei Tarkovski*, p.107.

3. *International Film Guid*, 1983, p.53.

نامنتظره‌ی تماشاگران روسی از *آینه* (به رغم «سیاست‌های پیش‌گیرانه‌ی» مسوولان) در *دفتر خاطره‌هایش* نوشت که موفقیت *آینه* به او نشان داد که حدس اوّلیه‌اش درست بود، و در بیان سینمایی عاطفه‌هایی که به طور فردی تجربه شده باشند، اعتباری استثنایی می‌یابند. سینمادر قیاس با دیگر هنرها «شاید شخصی‌ترین هنرها باشد، نزدیک‌ترین و خصوصی‌ترین هنرها». تارکوفسکی افزوده که در سینما، حقیقتِ شخصی مولف چندان قدرت‌مند به نمایش در می‌آید که تماشاگران آن را باور، و از آنِ خود می‌کنند.

نوستالگیا بر اساس کار مشترک تارکوفسکی و تونینو گوئرا نوشته شده است. گوئرا فیلم‌نامه‌نویس مشهور ایتالیایی است که با شماری از بزرگ‌ترین سینماگران آن کشور کار کرده است، از جمله با میکل آنجلو آنتونیونی. او *شب*، *کسوف* و *صحرای سرخ* را همراه با آنتونیونی نوشته است. همسر تونینو گوئرا، لورا لابلوچ‌کینا روس بود، و گوئرا در روسیه دوستان زیادی داشت، و بارها به آن‌جا سفر کرده بود. خود آنتونیونی نیز در سال ۱۹۷۵ به جشنواره‌ی مسکو دعوت شده بود، و اصرار داشت که *آینه* را ببیند، و مسوولان حکومتی از این کار پرهیز داشتند. آنتونیونی تهدید کرد که اگر فیلم را به او نشان ندهند شوروی را ترک خواهد کرد. ناگزیر فیلم را به او نشان دادند. گوئرا هم همراه او بود، و از دیدن فیلم تکان خورد، چند روز بعد با تارکوفسکی ملاقات کرد، و از این‌جا دوستی عمیق آن‌ها آغاز شد که تا مرگ تارکوفسکی ادامه یافت. آن دو تصمیم گرفتند که با هم فیلم‌نامه‌ای بنویسند. نام آن را هم به احترام روسلینی *سفر در ایتالیا* انتخاب کردند. اما در آغاز سال ۱۹۷۶ در کار آن‌ها وقفه‌ای افتاد. تارکوفسکی نمایش *هملت* را در مسکو بر صحنه‌ی تآتر برده بود، و نیز باید به چند سفر داخلی می‌رفت. آن‌ها تصمیم گرفتند که نوشتن را در

ایتالیا ادامه دهند. در تابستان ۱۹۷۹ تارکوفسکی، سرانجام، سفری به ایتالیا رفت. هدف او نوشتن فیلم‌نامه با گوئرا بود. گوئرا شخصیت دومنیکو را بر اساس یک خبر کوتاه که در روزنامه‌ای خوانده بود، آفرید. در ۱۷ ژوییه نامی تازه برای کار مشترک یافتند: ***نوستالگیا***. واژه‌ای روسی در برابر نوستالژی فرانسوی به معنای غم غربت. تاکیدی بر منش روسی «آن بیماری خاص که ***نوستالگیا*** خوانده می‌شود، غمی که یک روس دور از خانه و میهن خویش احساس می‌کند»، گونه‌ای پیش‌گویی زندگی تارکوفسکی در سال‌های بعد. تارکوفسکی به همراه گوئرا به جست‌وجوی مکان‌های فیلمبرداری در شمال ایتالیا به سفر پرداخت. از این سفر فیلم زیبایی هم ساخته شد که در رم به نمایش درآمد. با همان عنوانی که هم‌چنان نشانی از ادای احترام به روسلینی داشت: *Tempo di Viaggio*. آنان بانیو وینونی روستایی کوچک در توسکانی را یافتند، با حمام آب گرم معدنی‌ای که در فیلم نقشی مرکزی یافت. همان‌جا گوئرا شعری سرود که منبع الهام سکانس نهایی افروختن شمع در استخر خالی شد. در ۳ سپتامبر ۱۹۷۹ فیلم‌نامه به پایان رسید. تارکوفسکی در آغاز اکتبر به روسیه بازگشت، زیرا در پنجم این ماه مادرش درگذشته بود. آن‌جا شنید که سولونیتسین دچار بیماری سرطان شده است. در آوریل ۱۹۸۰ تارکوفسکی به ایتالیا رفت. چند اپیزود تازه به فیلم‌نامه افزود و با گوئرا یک بار دیگر به سفر در ایتالیا رفتند. در آوریل ۱۹۸۲ قرارداد میان تهیه‌کنندگان ایتالیایی و شوروی بسته شد. نخستین دشواری بر سر نقش اصلی پیش آمد. تارکوفسکی خواهان کادانفسکی (بازیگر نقش استاکر) بود. اما مقامات شوروی اجازه‌ی خروج به او ندادند. نقش به اولگ یانکفسکی سپرده شد که در *آینه* نقش پدر در سکانس‌های مربوط به زمان گذشته را داشت. فیلم‌برداری در پاییز ۱۹۸۲ انجام شد. در مه ۱۹۸۳ فیلم

در جشنواره‌ی کن به نمایش درآمد، و تارکوفسکی همراه با برسون که برای فیلم *پول* در جشنواره حاضر شده بود، جایزه‌ی بزرگ سینمای آفریننده را دریافت کرد.

سرچشمه‌های *ایثار*

هنگامی که قرارداد ساختن *ایثار* میان تارکوفسکی و انجمن فیلم‌سازی سوئد امضاء شد، (در جریان جشنواره‌ی کن ۱۹۸۳) فیلم‌نامه هنوز «جادوگر» نام داشت. نخستین طرح *ایثار* به پیش از تهیه‌ی *نوستالگیا* و واپسین سال‌های اقامت تارکوفسکی در شوروی بازمی‌گردد. اما این طرح در ایتالیا، پس از *نوستالگیا* کامل شد. در ۱۲ فوریه‌ی ۱۹۷۹ در *دفتر خاطره‌ها* نوشته که داستانی را برای تونینو گوئرا نقل کرده که مردی به یاری عشق از وبا نجات یافته است.[1] *ایثار* از نوامبر ۱۹۸۳ تا فوریه‌ی ۱۹۸۴ در سن گرگوریو در نزدیکی رم نوشته شد.[2] طرح آغازین فیلم درباره‌ی مردی بود که به نام الکساندر (هم‌نام با پدربزرگ تارکوفسکی) که به بیماری سرطان دچار می‌شود و با عرضه‌ی یک قربانی به جادوگری از این رنج رهایی می‌یابد.[3] تارکوفسکی می‌خواست که سولونیتسین در فیلم نقش الکساندر را بازی کند: «او باید نه فقط نقش گُرچاکُف در *نوستالگیا* را، بل بنا به طرح من نقش الکساندر در «جادوگر» را هم بازی می‌کرد. ولی او از همان بیماری‌ای درگذشت که زندگی الکساندر را دگرگون کرده بود، و خود من هم امروز دچار آن شده‌ام».[4] داستان «جادوگر» در مورد شفای مردی است که چون دچار سرطان می‌شود با مردی بیگانه (تاحدودی

1. A. Tarkovski, *Journals 1970-1986*, pp.178-179.

2. A. Tarkovski, *Le temps scellé*, pp.199-210.

3. *ibid*, p.199.

4. *ibid*, p.202.

همتای اتوی پستچی در *ایثار*) آشنا می‌شود و به پیشنهاد این مرد نزد زنی جادوگر می‌رود و با تقدیم عشق خود به این زن و هم‌بستری با او به نیروی زن شفا می‌یابد. بهبود او شگفتی پزشکان را برمی‌انگیزد. او به خانه‌ی خود نزد همسر و فرزندانش برمی‌گردد. اما یک روز بارانی جادوگر زنگ در خانه‌ی او را به صدا درمی‌آورد و مرد را می‌خواند. او ناگزیر است که خانه، خانواده و دوستانش را ترک گوید و به هیات مردی تهیدست با جادوگر برود.[1]

سال‌ها پیش من در کتابی درباره‌ی افسانه‌های اسلاو سرگذشت امیری را خواندم که چون شهرش در محاصره‌ی نیروهای دشمنی خونخوار قرار گرفت، و نشانه‌های بیماری طاعون میان مردم گرسنه و درمانده‌ی شهر پدید آمد، از وزیری دانا شنید که رمز نجات شهر از دو بلای دشمن و طاعون عشق‌بازی امیر است با جادوگری. امیر عشق زن جادوگر را پذیرا شد و شهر از دو بلا نجات یافت. او اما دیوانه شد و از شهر گریخت. شاید این حکایت قدیمی یکی از سرچشمه‌های طرح «جادوگر» تارکوفسکی بود. اما خود او در این مورد چیزی به زبان نیاورده بود. واپسین بخش طرح «جادوگر» تا حدودی هم یادآور قصه‌های *تلمود* است. «جادوگر» و فیلم‌نامه‌ی *ایثار* حکایت‌هایی اخلاقی (parabole) هستند، و با بسیاری از حکایت‌های اخلاقی دیگر از جمله داستان‌های تلمودی همانندی دارند. تارکوفسکی نوشته: «فیلم تازه‌ی من، *ایثار*، گونه‌ای حکایت اخلاقی است. این فیلم گزارش رویدادهایی است که می‌توانند به شیوه‌های گوناگون تاویل شوند. زیرا به سادگی بازتاب واقعیت مادی نیستند، بل سرشارند از معناهای ویژه‌ی خود».[2] *سولاریس*، *استاکر* و *نوستالگیا* از رویدادهایی شکل گرفته بودند که منش استعاری داشتند، یعنی می‌شد آن‌ها را به

---

1. *ibid*, p.201.

2. *ibid*, p.201.

معنای رویدادهایی دیگر نیز انگاشت. استاکر، کریس و گُرچاکُف در سفرند، اما این سفر استعاره‌ای است از سفری درونی. در **ایثار** قاعده‌ی حکایت اخلاقی به کار آمده تا تماشاگر از راه خود رویدادها «آموزشی اخلاقی» ببیند. درست هم‌چون شیوه‌ی قصه‌گویی عیسی مسیح در **عهد جدید**. در **ایثار** روش تمثیل کارکرد استعاری می‌یابد. همین نکته **ایثار** را تا بیشترین حد ممکن به «بیانی آیینی» همانند کرده است.[1]

کلام نغز، بنیاد حکایت اخلاقی در **ایثار** فراوان شنیده می‌شود. اتو به الکساندر می‌گوید: «من چشم انتظار زندگی دیگری در زندگی خود هستم»، الکساندر به پسرک می‌گوید: «مرگ وجود ندارد، فقط ترس از مرگ وجود دارد». در «مکاشفه‌ی یوحنا» در **عهد جدید** (باب ۲۱ آیه‌های ۳ و ۴) می‌خوانیم: «و خدا هر اشکی از چشمان ایشان پاک خواهد کرد و بعد از آن موت نخواهد بود و ماتم و ناله و درد دیگر روی نخواهد نمود». این تصور مقدس در فیلم تارکوفسکی به سان درختی خشک جلوه کرده که اگر هر روز، در ساعتی خاص، کسی با ایمان به شکوفایی، آبیاری‌اش کند سرانجام سبز خواهد شد. الکساندر حتی باور دارد که چنین کاری جهان را هم دگرگون خواهد کرد. فیلم **ایثار** سرگذشت دگرگونی جهان در فاصله‌ی دو نوبت آبیاری درختی هنوز خشک است.

ایثار اما یک حکایت اخلاقی واحد نیست. به سان متنی مرموز در آن حکایت‌های اخلاقی چندی پنهان شده‌اند. سه حکایت در فیلم روایت می‌شوند. نخستین حکایت راهب کهن‌سال به نام پاموه است که الکساندر آن را در آغاز فیلم، در گردش صبح‌گاهی برای پسرک تعریف می‌کند. پاموه درختی خشک را بر فراز کوهساری در خاک کاشت، و به شاگرد

---

1. M. Estève ed, *op. cit.*, pp.179-187.

نوجوانش کولو امر کرد که همه روز در ساعتی خاص درخت را آبیاری کند و به او گفت که هرگاه این کار درست صورت پذیرد، درخت پس از مدت زمانی هنوز نامعلوم سبز خواهد شد. کولو هر سپیده‌دم سطلی را به بالای کوهسار می‌برد، و درخت را آبیاری می‌کرد و شامگاهان به حجره‌ی خویش بازمی‌گشت. سه سال گذشت و یک روز بامدادان کولو نخستین جوانه‌ی سبز برگی را بر شاخسار درخت دید.[۱]

حکایت دوم را اتو در اتاق پذیرایی خانه‌ی آدلایید و الکساندر برای دیگران تعریف می‌کند. زنی به سال ۱۹۴۰ با پسر نوجوانش به یک عکاسی می‌روند و عکسی می‌گیرند. زن فراموش می‌کند که در روز مقرر عکس را تحویل بگیرد. در هفته‌های بعد اصلاً از یاد می‌برد که عکسی گرفته است. پسرش به جبهه می‌رود، و در جنگ کشته می‌شود. روزگار می‌گذرد. بیست سال بعد زن در شهری دیگر به عکاسی می‌رود. عکسی می‌گیرد، و چون عکس ظاهر می‌شود می‌بیند که پسر مرده‌اش درست با چهره‌ای که در آن روز داشت، در عکس کنار مادر پیرش نشسته است. اتو با اندوه نتیجه می‌گیرد: «آری، ما همه، نابیناییم».

سومین حکایت را الکساندر در نیمه‌های شب فاجعه، برای ماریا تعریف می‌کند. شبی که مادر او در حال مرگ بود، او به باغچه‌ی خانه می‌رود. این باغچه از ماه‌ها پیش به حال خود رها شده بود. او تصمیم می‌گیرد که به باغچه نظم دهد. بی‌خیال این که شب از نیمه گذشته، کار را آغاز می‌کند، بیل می‌زند، برگ‌های خشک را جمع می‌کند و می‌سوزاند،

---

۱. در ادبیات کلاسیک ما حکایتی همانند، از درختی که با نیروی ایمان سبز می‌شود یافتنی است. بنگرید به: *رساله جامع مفیدی* در: مجموعه در *ترجمه احوال شاه نعمت الله ولی کرمانی*، تصحیح ژان اوبن، انجمن ایرانشناسی فرانسه در تهران، ۱۳۶۱، صص ۱۷۴-۱۷۵.

به درخت‌ها و گیاهان آب می‌دهد، و شاخه‌های زاید را قطع می‌کند. نزدیک روز کارش تمام می‌شود، اما در نور صبح می‌بیند که باغچه چقدر زشت شده است: «من روح باغچه را ویران کرده بودم».

در حکایت نخست درختی مرده است، در حکایت دوم پسری، و در حکایت سوم مادری. در اوّلی درخت به نیروی ایمان سبز می‌شود، در دومی پسر به دلیلی رازآمیز شاید به خاطر اندوه دل مادر، ظاهر می‌شود، اما در سومی کسی بازنمی‌گردد، برعکس روح باغچه ویران می‌شود. حکایت سوم درواقع قصه‌ی ناتمامی است که الکساندر باید صبح روز بعد آن را در قربانی کردن هر چه که دارد به پایان رساند. چرا که ایثار او چون حکایت نخست زندگی را به زمین بازمی‌آورد. اما همان حکایت ناتمام نیز به کاری می‌آید. دل ماریا را بر او نرم می‌کند تا هرچند در آغاز او را از خویش رانده، سرانجام نوازش‌اش کند، و در آغوشش گیرد. عشق‌ورزی‌شان جهان را دگرگون می‌کند و همگان را نجات می‌دهد. در پایان فقط ماریاست که در پی الکساندر بی‌خویش و لال می‌دود. بعد با دوچرخه‌اش آمبولانس را تعقیب می‌کند، لحظه‌ای در خطی مستقیم میان الکساندر و پسرک قرار می‌گیرد. اما پسر را پدر وظیفه‌ای دیگر بخشیده: با سطلی آب در دست، کنار درخت خشک. پسرک به حرف می‌آید و نخستین کلام را بر زبان می‌آورد، و آن هم ترکیبی است از کلامی مقدس باپرسشی جاودانه: «در آغاز کلام بود. چرا پدر؟».

ایثار و روایت یک زندگی

در *ایثار* هم‌چون دیگر آثار تارکوفسکی می‌توان اشاره‌های فراوان به زندگی خود او را بازیافت. *آینه* زندگی‌نامه‌ای خود نوشته است و در *نوستالگیا* پژواک سال‌های کودکی و نیز موقعیت یک مهاجر روس تصویر

شده است. جنبه‌ی دردآور این فیلم‌ها از صداقت مولف آن‌ها در شرح خواست‌ها، ناکامی‌ها و نیز دردهای معنوی زندگی‌اش برمی‌خاست. در *ایثار* این جنبه ادامه یافته است. در پس این داستان آیینی و اخلاقی که هیچ به روال قصه‌گویی دوران ما شبیه نیست، می‌توان امید هنرمند را به زندگی و آینده بازیافت. در زمان ساخته شدن فیلم رژیم پلیسی شوروی به آندریوشا پسر تارکوفسکی اجازه‌ی خروج از روسیه را نمی‌داد. تارکوفسکی دور از پسر و میهن فیلمی می‌ساخت که در آن پسرکی از سر ایمان کاری شگرف می‌کند. عبارت نهایی فیلم که تقدیم آن به آندریوشاست این نکته را نشان می‌دهد که به رغم مخاطره‌ی فاجعه‌آمیز تمدن مدرن باز هنرمند امید خود به انسان را از دست نداده است. *ایثار* یگانه اثر تارکوفسکی است که در نگارش فیلم‌نامه و گفتار آن از کسی یاری نگرفت، و کامل‌ترین بیان شیوه‌ی دلخواه او در نوشتن است.

در جریان فیلم‌برداری *نوستالگیا* زندگی تارکوفسکی به زندگی شخصیت اصلی فیلم یعنی آندری گُرچاکُف همانند شد. او به سودای کاری فرهنگی، یعنی پژوهش زندگی یک هنرمند روس، به ایتالیا آمده بود تا مدتی کوتاه در آن کشور به سر ببرد، و ناگزیر شد که آن‌جا بماند. با این که در فیلم اشاره‌ای به منع بازگشت او (به دلیل سیاسی، یا دلیلی دیگر) نیامده اما به نظر می‌رسد که او راه بازگشت به خانه و میهن را بسته می‌بیند. در عین حال، مصیبت را فراتر از رویدادهایی می‌داند که فقط در سرزمین مادری او می‌گذرند. او با تمدن و اندیشه‌ی مدرن به دلیل بحران‌ها، دشواری‌ها و مخاطراتی که به همراه آورده، سر همراهی ندارد. این همه وضعیت خود تارکوفسکی در زمان ساختن *نوستالگیا*ست. همان‌طور که گُرچاکُف احساس می‌کرد که از یک‌سو پیوندی معنوی با ایتالیا یافته، و از سوی دیگر رسالتی به عهده‌ی اوست، تارکوفسکی هم

این دو حس را داشت. کسی که عنوان ***دفتر خاطره‌های*** خود را «شهادت‌نامه» گذاشته، و همواره تصور یک رهایی‌بخش را از هنرمند داشته، دور از خانه و روسیه احساس می‌کرد که وظیفه دارد تا به غربی‌ها، این سازندگان دنیای نو، و تکامل دهندگان علم و تکنولوژی مدرن، و روحیه‌ی علمی مدرن، هشدار دهد که باید متوقف شوند، و به نتایج کارهای خویش بیاندیشند. او به شیوه‌ای تبارشناسانه به آن‌ها می‌گفت که باید دقت کنند که در چه زمانی، و از چه مسیری، راه غلط را برگزیده‌اند. مرگ آناتولی سولونیتسین برای تارکوفسکی همچون مرگ دومنیکو برای گُرچاکُف هم جانکاه و دردآور بود و هم یادآور تعهد هنرمند. سولونیتسین برای بسیاری از مخاطبان فیلم‌های تارکوفسکی هم‌چنان روبلف سالخورده بود که می‌داند آفرینش هنری راهی به نجات دنیا از خشونت و اختناق است. سرانجام، بیماری «نوستالگیا» آن غم‌غربتی که تمام ***نوستالگیا*** را انباشته بر جان تارکوفسکی هم پنجه می‌کشید. کنش آندری گُرچاکُف این هم‌نام روبلف و تارکوفسکی، نهادن شمعی برابر پای مجسمه‌ای، در حکم نجات جهان بود، هم‌چون کنش تارکوفسکی در ساختن فیلم‌ها. اکنون معنای این عبارت تارکوفسکی را بهتر درک می‌کنیم که در ***دفتر خاطره‌های*** خود نوشته بود، و در چند گفتارش هم تکرار کرده‌بود: «آفرینش ایثار کامل است».

شاید نتوان به گونه‌ای سهل و ساده شباهتی میان الکساندر و تارکوفسکی یافت. این‌جا شباهت‌ها حتی ژرف‌تر از مورد ***نوستالگیا*** هستند. همانندی در ژرفای جان آن‌ها یافتنی است. تارکوفسکی با دگرگون کردن طرح ***ایثار*** جنبه‌ی سطحی همانندی میان خود و شخصیت اصلی را محو کرد، و توانست از راهی دیگر به رسالت آن‌ها بپردازد. در ***ایثار*** ما با اندیشه‌های هنرمندی آشنا می‌شویم درگیر تنهایی، سرطان و مبارزه با مرگ. سکوت او در این موارد، و حتی حالت سرخوشی که در

جریان کار داشت، فقط بیان تنهایی ژرف اوست. از فیلم‌های پشت صحنه‌ی *ایثار* و فیلم لزژیلوفسکی با عنوان ***کارگردان آندری تارکوفسکی*** نمی‌توان این تنهایی را دریافت. آن‌جا مردی سرخوش با بازیگران شوخی، و با بچه‌ها بازی می‌کند. مدام خندان و سرشار از «انرژی مثبت» است. اما تنهاست و چون الکساندر کسی را ندارد تا برای او حکایت راستین خود را بازگوید. اتو برای الکساندر همچون تماشاگران فیلم‌ها برای تارکوفسکی است. مخاطبی که باید شرح شهادت را بشنود و در آن درگیر شود. در عین‌حال روایت کار الکساندر شرح زندگی درونی مردی است که از زندگی خویش دست‌شسته اما به زندگی جهان می‌اندیشد. خود را هیچ می‌انگارد تا همه چیز را برای جهانیان به دست آورد. اگر *آندری روبلف* مصیبت آندری بود، این «شهادت‌نامه»ی آندری است.

سرچشمه‌های اندیشه‌ی ایثار و قربانی کردن خویشتن، که در واپسین سال‌های زندگی تارکوفسکی بیش از گذشته برای او عزیز شدند، در این نکته نهفته است که می‌دید زندگی‌اش رو به پایان دارد، اما جهان هم‌چنان پرآشوب و پرمخاطره است. او با اندوه نوشته: «طبیعی است که به طور کامل از این نکته باخبر باشم که اندیشه‌ی قربانی کردن خویشتن امروز دیگر هواداری ندارد. اما نتایج ناخواست ایثار نقش بنیادین خود را هم‌چنان به عهده دارند: کاهش فردیّت در یک بینش خودمحور، بینشی که اکنون بخشی گسترده از مناسبات میان افراد، و رابطه‌ی مردم با همسایه‌های‌شان را تعیین می‌کند، و از کف نرفتن واپسین امکان، یعنی امکان تکامل معنوی در برابر «توسعه»ی مادی، برای دست‌رسی به یک زندگی که به راستی باارزش باشد».[1] به این اعتبارست که می‌توان چون

1. A. Tarkovski, *Le temps scellé*, p.210.

برگمان *ایثار* را «وصیت‌نامه‌ی معنوی تارکوفسکی» دانست. و آن کس که پیشاروی مرگ حرف می‌زند، تمام زندگی خود را معنا می‌کند.

ژانرها

در تاریخ سینمای روسیه بی‌اعتنایی به تعریف‌های رایج ژانرهای سینمایی پیشینه‌ی طولانی دارد. سینمای پیشرو و اوانگارد شوروی در دهه‌ی ۱۹۲۰ ژانرهای روایی مسلط و به قول سینماگران انقلابی آن دوران «شیوه‌های روایی بورژوایی» را به مبارزه طلبید، و شماری از قاعده‌های رایج و مسلط سینمای جهانی را کنار گذاشت. از نخستین فیلم‌های خبری جنگ داخلی در ۱۹۱۸ تا پیدایش Agitprop یعنی فیلم‌هایی که منش تبلیغاتی ـ سیاسی خود را پنهان نمی‌کردند، مرز میان روایت و استناد در هم شکست. دیگر فیلم تابع دوگانگی سینماهای قصه‌گو و مستند نبود. قصه‌های کوچک در روایت بزرگ تاریخی البته به سود ابر روایت حاکم، درهم می‌شدند. فیلم‌های سرگی آیزنشتاین درباره‌ی انقلاب در دهه‌ی ۱۹۲۰ و فیلم‌های الکساندر مدودکین درباره‌ی اشتراکی‌کردن ابزار تولید در دهه‌ی ۱۹۳۰ بخش‌هایی از همین سنت بودند. فیلم‌های ولادیسلاو استاروویچ (از پدر و مادری لهستانی اما شهروند شوروی)، یوری نورشتاین و الکساندر الکسیف (که مهاجر بود) ظاهراً در ژانر فیلم‌های کودکان قرار می‌گرفتند، اما قاعده‌های این ژانر را در هم می‌شکستند، زیرا استوار بر این باور ساخته شده بودند که باید شیوه‌های آموزشی در فیلم‌های کودکان تازه شوند.

مخالفت عملی و نظری تارکوفسکی با برداشت‌های رایج از ژانرهای سینمایی البته از جنبه‌هایی ریشه در این سنت دارد، اما بیشتر وابسته به (و مدیون) کارهای مدرنیستی دهه‌ی ۱۹۶۰ است. مساله‌ی «ژانر» فیلم، پیش

از آن که مساله‌ای نظری و مرتبط به دسته‌بندی آثار سینمایی باشد، همچون یک ضرورت عملی در کار نخستین نسل سینماگران مطرح شد. سینما بارها آسان‌تر از ادبیات (که برای سده‌های طولانی با مساله‌ی نظری ژانرهای بیان ادبی روبرو بود) توانست قاعده‌هایی در دسته‌بندی «انواع فیلم» بر اساس ساختار روایی آن‌ها بیابد. در یونان باستان دسته‌بندی آثار ادبی به گونه‌های نظم و نثر، غنایی و حماسی، تراژدی و کمدی و جز این‌ها، هم‌چون دسته‌بندی‌های رایج متون ادبی در سده‌های میانه (از قبیل ادبیات شبانی، ادبیات روستایی، داستان‌های حماسی، داستان‌های عشق درباری) به عنوان مساله‌ای نظری مطرح بود. مساله‌ای که ریشه‌اش را می‌توان به مکالمه‌های افلاطون، **پوئتیک** ارسطو و حتی دورتر از آن‌ها کشاند. با طبقه‌بندی مشهور آندره یولس از شکل‌های ساده‌ی ادبی، دسته‌بندی حکایت‌ها در کار ولادیمیر پروپ، و دسته‌بندی‌های ژرار ژنت و دیگر ساختارگرایان، این نکته مطرح شد که ما باید نخست انواع یا ژانرهای سخن (=گفتمان) را بیابیم. این نکته که دسته‌بندی آثار ادبی به گونه‌ای نادرست از طبقه‌بندی ساختاری سخن جدا دانسته شده به عنوان یکی از مهم‌ترین دلایل نابسنده بودن نتایجی که نظریه‌پردازان ادبی ارائه کرده‌اند، معرفی شد.[1] اما دسته‌بندی انواع سخن خود مساله‌ای عملی است و نه نظری، از تعریف‌های قالبی آغاز نمی‌شود بل به ملاحظه‌های عملی و پراگماتیک بازمی‌گردد.

در سینما، به خاطر دشواری‌هایی که در عمل پدید می‌آمدند و راه‌حل‌هایی که باید یافته و آزموده می‌شدند، به سرعت، «ژانرها»ی فیلم‌ها بر اساس ساختار روایی آن‌ها دسته‌بندی شدند. چنین فرض شد

---

1. T. Todorov, *Les Genres du discourse*, Paris, 1978, pp.44-60.

که هر ژانر فیلم موجب یا دربردارنده‌ی قاعده‌هایی خاص و رمزگانی ویژه است. ادوین پورتر نمی‌دانست که با **سرقت بزرگ قطار** در سال ۱۹۰۳ یکی از نخستین فیلم‌های «وسترن» را ساخته است، یا ژرژ مه‌لیس در این فکر نبود که ***ماجرای دریفوس*** او یک «فیلم سیاسی» دانسته خواهد شد. اما در بهترین فیلم‌های وسترن سینمای کلاسیک آمریکا می‌شود نشانی از پورتر یافت، در نمونه‌های رایج فیلم‌های سیاسی و دادگاهی نشانی از مه‌لیس باقی است. همان‌طور که در کامل‌ترین مستندها نشانه‌های کار لومیرها باقی است. شاید این یکی از دلایلی باشد که ما امروز با دیدن فیلم‌های آغازین سینمای خاموش چنین مجذوب می‌شویم و بسیاری از این فیلم‌ها به نظرمان تازه و سرشار از نوآوری‌ها می‌آیند. اما این سکه سوی دیگری هم دارد. کاربرد بیش و کم همگانی مجموعه‌ی رمزگان در ژانرهای فیلم محدودیت‌های فراوانی را نیز موجب می‌شود. زیرا این رمزگان تکراری به سرعت تبدیل به قاعده‌های بیان قالبی و انعطاف‌ناپذیر می‌شوند. همه‌ی سینماگران نبوغ جان فورد و هوارد هاوکز را نداشتند تا در دل این مجموعه‌ی قاعده‌ها و سرمشق‌ها نوآوری کنند، و گاه حتی قاعده‌ها را به ضد خود تبدیل کنند. نمونه‌ای بزرگ کارهای داگلاس سیرک هستند که ژانر ملودرام را دگرگون کردند و رمزگان رایج را به مبارزه طلبیدند. سینمای مدرن در اصل بر اساس درک ضرورت نوآوری‌های فنی و زیبایی‌شناسانه شکل گرفت. آن‌چه پیش‌تر ممنوع دانسته می‌شد (شکستن خط فرضی، استفاده از «جامپ کات»، شیوه‌های نامرسوم در پایان دادن به فیلم، و...) در کارهای ژان لوک گُدار و برخی از سینماگران موج نو رسم شد. دیالکتیک وابستگی به ژانر (قاعده‌های بیانی هر ژانر) و گسست از آن‌ها سیم نازکی بود که بندبازهای مدرن روی آن راه می‌رفتند، و خطر می‌کردند. *از نفس افتاده* گُدار چیست؟ فیلمی جنایی؟ یا عاشقانه؟

مضحک نخواهد بود که *گذران زندگی* گُدار را یک درام اجتماعی بخوانیم؟ در منطق کاربرد رمزگان *داستان آدل ه*. فرانسوا تروفو یکی از بهترین نمونه‌های وابستگی به ملودرام عاشقانه ـ تاریخی و گسست از آن است. چنان‌که در دوره‌ای نزدیک‌تر به ما *دوران معصومیت* مارتین اسکورسیزی و *ملو* آلن رنه نمونه‌هایی دیگری هستند که وابستگی به رمزگان ملودرام‌های عاشقانه و در عین حال رهایی از شر آن‌ها را برجسته می‌کنند. از سینمای مدرن به بعد اقتدار مفهوم «ژانر» زیر سئوال رفت. *گلوریای* جان کاساوتیس و *دوست آمریکایی* ویم وندرس را دشوار بتوان «فیلم‌های جنایی» نامید. *موسی و هارون* ژان ماری استروب و دانیل اویی‌یه را هم نمی‌شود فیلم موزیکال خواند، اما برخی از رمزگان رایج آن ژانر را همراه دارد. امروز چنین می‌نماید که در سینمای تجربی و تازه، ژانر مفهومی کهنه و بیش وکم از یاد رفته است. رمزگان هر ژانر بیشتر به عنوان اشاره‌هایی به تاریخ سینما به کار می‌روند، و نه به خاطر پیشبرد درک تماشاگر از پیرنگ و ساختار روایی.

تارکوفسکی و معضل ژانرها

کوشش تارکوفسکی در رهایی از بند رمزگان قالبی ژانرها را می‌توان تلاشی در پیشبرد گرایش سینمای مدرن در شکستن جزم «ژانرها» تلقی کرد. در *آینه* فیلم‌های مستند بسیاری به کار رفته‌اند، اما این‌ها جزیی از بدنه‌ی روایی فیلم شده‌اند، و در عوض به رویدادهای قصه‌گون منش تاریخی بخشیده‌اند. چنان‌که پیش‌تر نوشتم تارکوفسکی مرز میان استناد و روایت را در هم می‌شکند. او درواقع ژانر فیلم مستند را رد می‌کند. *آینه* به مثابه یک کل، فیلمی است هم روایی و هم مستند. تارکوفسکی نوشته: «کاربرد صفت‌های شاعرانه، اندیشه‌گرانه، و مستند برای فیلم‌ها، به گمان

من درست نیستند. چرا که مستندسازی به معنای دقیقِ آن، و عینی‌گرایی در هنر هیچ جایی ندارند. مولف عینی‌گراست، و به همین دلیل نتیجه‌ی کار او ذهن‌گرایانه خواهد بود. حتی اگر سینماگری فیلمی خبری هم بسازد، این نکته در مورد کارش صادق خواهد بود».[1] **سولاریس** با آن که بر اساس یک داستان علمی-خیالی ساخته شده، در «ژانر» فیلم‌های علمی-خیالی جای نمی‌گیرد. زمان رویداد آن آینده است، اما هیچ نشانه‌ای در میان نیست که پندار فرا رفتن از ابزار فنی و ابزار زندگی هرروزه‌ی امروزی را ایجاد کند. از شگردها، ترفندها، و رمزهای فیلم‌های علمی-خیالی اثری نیست. حتی ظرافت طراحی صنعتی غربی هم در فیلم حضور ندارد، و زمختی و بدشکلی محصولات صنعتی و مصرفی شوروِیایی برجسته شده است. ایستگاه فضایی نمایانگر جهان فلزی خشنی است، یادآور پندارهایی که در آغاز این سده از آینده می‌ساختند. اما باید قبول کرد که آینده‌ی **متروپلیس** فریتس لانگ (۱۹۲۶) فردایی‌تر از موقعیت **سولاریس** است. تارکوفسکی هیچ کوششی ندارد تا از راه نمایش شگفتی‌های علمی آینده و ابزار تکنولوژیک مدرن بر ما تاثیر بگذارد. بخش اصلی فیلم در یک ایستگاه متروک فضایی می‌گذرد که بیشتر به یک زندان یا آسایش‌گاه روی زمین شباهت دارد. فیلم شرحی متافیزیکی است از گوهر خاطره، عشق، احساس گناه و پشیمانی. این‌ها چه ربطی به علمی-خیالی‌های مشهور آمریکایی و ژاپنی دارند؟

تارکوفسکی در **سولاریس** منکر آن است که خرد علمی مدرن (خرد ابزاری) بتواند راه‌گشا و فراهم‌آورنده‌ی پایه‌های سعادت انسانی باشد. او در پاسخ به مسائل و مشکلات انسان امروزی، تکیه‌ی صرف،

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, pp.149-150.

یا محدود کردن کار به علم و تکنولوژی مدرن را بی‌فایده می‌داند، زیرا این‌ها خود از سازندگان اصلی دشواری‌های انسان هستند. درست از همین‌جا او از ایدئولوژی رسمی شوروی جدا می‌شود. برخلاف تاویل پوزیتیویستی اندیشه‌های مارکس که در اتحاد شوروی رایج بود، و با خود ایمان علم‌باورانه‌ی به آینده‌ی انسان را همراه داشت، در **سولاریس** نه انسان مرکز جهان است، و نه همه چیز به شیوه‌های دانایی و شناخت انسان ختم می‌شوند. جهان نیز فضایی گشوده به روی علم، یا موضوع صرفِ شناسایی نهایی انسان نیست. از نظر تارکوفسکی فضا و مکان تابع سوژه‌ی دانا و شناسای مدرن نیستند. این سوژه حتی بر تعبیرهای خود از معنای زندگی‌اش و بر نیروی هم سازنده و هم ویران‌گر هوشمندی‌اش، و بر اقتدار خاطره‌ها و گذشته‌اش مسلط نیست. ایستگاه فضایی سولاریس با چند سرنشین که درگیر کابوس‌ها، هذیان‌ها، مالیخولیاها، بحران‌های روانی و فشار گاه تحمل‌ناپذیر خاطره‌ها و عذاب وجدان هستند به نمادی از همان آسایش‌گاه‌های روانی مشهور شوروی همانند است که حکومت مخالفان سیاسی و فکری خود را به آن‌ها تبعید می‌کرد. آیا خاطرات تلخی که چون زخم‌هایی خونین دردناک‌اند و گیباریان و کریس را شکنجه می‌دهند، چیزی جز مصیبت‌هایی است که «انسان طراز نوین» در دوران لنین، استالین و جانشین‌های‌شان شاهد بود؟ در ***استاکر***، در اتاق آرزوها، در خانه‌ی موعود، صدای زنگ تلفن به گوش می‌رسد، و استاد گوشی را برمی‌دارد و می‌گوید: «خیر! اینجا آسایش‌گاه نیست!».

سولاریس استانیسلاو لم اثری است در ژانر ادبی داستان‌های علمی ـ خیالی. اگر تقسیم‌بندی نظریه‌پرداز ادبی پاریندر را از داستان‌های علمی ـ خیالی بپذیریم ما با دو نوع از این داستان‌ها روبروییم. یکی

داستان‌های شناخت‌شناسانه (هم‌چون ماشین زمان ولز) و دیگری داستان‌هایی که اقتدار فردی یا گروهی به شکلی در مرکز آن‌ها قرار دارد (چون بیشتر داستان‌های برادران استروگاتسکی که *استاکر* تارکوفسکی بر اساس یکی از آن‌ها ساخته شده است).[1] در **سولاریس** ما با گونه‌ی نخست از دسته‌بندی پاریندر آشنا می‌شویم. لم عناصر داستان حماسی (به ویژه سفر) را برگزیده و سفر فضایی را استعاره‌ای از سفری درونی دانسته است، سفری در خاطرات، گذشته و حس گناه و پشیمانی. همان‌طور که *ادیسه‌ی* هومر نیز سفری طولانی است که اولیس را با خودش آشنا می‌کند. حماسه‌ی هومر چنان که جایی دیگر نوشته‌ام با «بحران هویت» آغاز می‌شود.[2] اگر در داستان لم هنوز عوامل و رمزگان داستان‌های علمی-خیالی یافتنی و حاکم‌اند، در فیلم تارکوفسکی این عناصر محو می‌شوند. این فیلمی در ژانر علمی-خیالی نیست. فیلمی است با موضوعی اخلاقی، کوششی در فهم مصیبت‌های تراژیک انسانی: گزینش، دلهره، گناه و مجازات.

با این که *استاکر* استوارست بر داستان علمی-خیالی *گردش کنار جاده* برادران استروگاتسکی، هیچ شباهتی به فیلمی در ژانر علمی-خیالی ندارد. زمان فیلم هم، برخلاف داستان اصلی، آینده‌ای دور نیست، بل به سادگی می‌تواند زمان حاضر یا آینده‌ای بسیار نزدیک باشد.[3] در *استاکر* هم درست همچون **سولاریس** ما با همان مسائل اخلاقی جاودانه که به سان معماهایی پیش روی انسان قرار داشته‌اند، و سده‌هاست که حل

---

1. P. Parrinder, *Science-Fiction*, London, 1980, p.81.

به طور خاص بنگرید به تحلیل استانیسلاو لم از داستان سولاریس (صص ۱۳۰-۱۲۲).

۲. ب. احمدی، «تاویل و زندگی» در: *آفرینش و آزادی، جستارهای هرمنوتیک و زیبایی‌شناسی*، تهران، ۱۳۷۸، صص ۱۴۱-۱۳۸

3. M. Estève, *op. cit.*, pp.75-104.

نشده‌اند، روبروییم: خواست قدرت و کوشش در برآوردن آرزوهای شخصی، ناامیدی از زندگی، گناهان و شکنجه‌های روحی، ناتوانی از یافتن راه حل، بی‌معنایی زندگی، ناتوانی در ایجاد ارتباطی درست با دیگران. در عین حال، آشکارا در ***استاکر*** سویه‌ای معنوی مطرح می‌شود. باور به معجزه و رهایی. این‌جا معجزه روی می‌دهد، روی زمین، به دست دخترکی فلج، معجزه‌ای که جز سگی هیچ کس شاهد آن نیست. معجزه‌ای که حتی رهایی‌بخش نیست. ***سولاریس*** و ***استاکر*** هم‌چون ***دوستت دارم، دوستت دارم*** آلن رنه و ***آلفاویل*** گُدار نمونه‌هایی از گذر از قاعده‌های ژانر علمی ـ‌خیالی هستند. تارکوفسکی نیز این گذر را به شیوه‌ای آگاهانه سامان داده است. خودش در کتاب ***پیکرتراشی در زمان*** با اشاره به فیلم ***ترانه‌ی عاشقان*** میخاییلکف کونچالفسکی (۱۹۷۴) ایراد گرفته که این سینماگر تسلیم قاعده‌های ژانر شده و آن‌چه را که رمزگان فیلم‌های ملودرام عاشقانه به او تحمیل کرده‌اند، بی قید و شرط پذیرفته است. در نتیجه، فیلمی سرد، بی‌حس و تحمل‌نکردنی ساخته است: «فعالیت در قالب یک ژانر خاص سینمایی برای توجیه این نکته بسنده نیست که سینماگر به عمد با لحنی که ویژه‌ی او نیست، و درباره‌ی مسائلی سخن بگوید که در ذهن او هیچ جایی ندارند».[1] خود تارکوفسکی که هرگز ذره‌ای تسلیم قاعده‌های تحمیلی ژانر نشده بود می‌نوشت: «برخلاف بیشتر فیلم‌های ژانر علمی ـ‌خیالی که می‌کوشند تا از راه ابداع جزییات نامتعارف بر ذهن تماشاگر تاثیر بگذارند، من در ***سولاریس*** کوشیدم تا فضایی همانند زندگی هرروزه بیافرینم».[2]

تارکوفسکی این گذر ضروری از قاعده‌های ژانر را تعمیم می‌دهد. در

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.149.

2. A. Frezzato, *Andrei Tarkovskij*, Firenze, 1977, pp.8-9.

گفت‌وگویی درباره‌ی *استاکر* اعلام کرده: «من باور ندارم که سینما به ژانرهای گوناگون تقسیم شود. سینما خود [در بیان هنری] یک ژانر است. اگر از ژانرها در بیان سینمایی یاد کنیم، تسلیم آن نظامی شده‌ایم که از سینما صنعتی تجاری می‌سازد».[1] او در تقابل با سینما به عنوان صنعت تجاری یک راه می‌شناسد، و پیشنهاد می‌کند: «فقط یک مسیر برای اندیشیدن در سینما وجود دارد: راه شاعرانه... ژانر فیلم‌های برسون چیست؟ درواقع او با ژانرها سروکار ندارد. برسون، برسون است و بس. کارهای او در نوع خود یک ژانر محسوب می‌شوند. کارهای آنتونیونی، فلینی، برگمان، کروساوا، داوژنکو، ویگو، میزوگوشی، بونوئل هرکدام در نوع خود یک ژانر هستند. آیا فیلم‌های چاپلین کمدی است؟ خیر او چاپلین است، ساده و ناب، پدیداری یکه که دیگر هرگز تکرار نخواهد شد».[2] برای تارکوفسکی روش بیان و سبک ویژه‌ی کار یک سینماگر به معنای زایش یک ژانر در بیان سینمایی است. البته این با تعریف آشنای ژانر متفاوت است. بگذارید به سینماگری که او به عنوان نخستین مثال یاد کرده توجه کنیم. برسون نمی‌پذیرد که سبک و روش بیان همان ژانر خاص یک سینماگر باشد. البته‌که ما میان **لانسلو دولاک** و دیگر فیلم‌های قهرمانی (به ویژه آن‌ها که به سلحشوران آرتور شاه مربوط می‌شوند از جمله *آیوانهو*) تفاوت عظیم می‌یابیم. اما نمی‌توانیم این فیلم را از این ژانر به طور کامل بیرون بکشیم. میان این فیلم و **جیب‌بر** تفاوت محسوسی وجود دارد. البته‌که این تفاوت مانع از جلوه‌ی روش بیان خاص برسون در هر یک از این دو فیلم نمی‌شود. نه این تاریخی است و نه آن یکی جنایی. اما در دیالکتیک وابستگی به قاعده‌های بیان ژانر و گریز از آن‌ها هرکدام جهانی

---

1. *Positif*, no.249, p.25.

2. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.150.

دیگر را پیش روی تماشاگر می‌گشایند. هنگامی که سرژ دانی و سرژ توبیانا از برسون پرسیدند: «آیا ناراحت می‌شوید اگر بگوییم که *پول* فیلمی است در ژانر فیلم‌های پرحادثه؟»، برسون به صراحت پاسخ داد: «خیر. به نظر من فیلم یک حرکت مداوم است. کنش درونی سازنده‌ی فیلم‌های جنایی است. به طور کامل امکان دارد ضرباهنگ‌ی ویژه به *پول* حالت فیلم‌های جنایی داده باشد. نه، اگر *پول* را فیلمی پرحادثه بخوانید، من به هیچ وجه نمی‌رنجم».[۱] برسون خود در ***یادداشت‌هایی درباره‌ی سینماتوگراف*** در مورد فیلم *دادرسی ژندارک* نوشت که کوشیده تا «به یاری واژه‌هایی تاریخی، فیلمی تاریخی [بسازد]».[۲]

1. *Cahiers du cinéma*, nos.348-349, p.14.

2. R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, 1988, p.131.

فصل پنجم

ساختار فیلم‌ها

زمان

روبر برسون نوشته: «نه عکس‌های قشنگ، نه تصویرهای زیبا بل تصویرها و عکس‌های ضروری».[1] راز سبک خود او، اما این بود که می‌توانست تصویرهای ضروری را تبدیل به تصویرهایی زیبا کند. سینماگرانی کمال‌گرا چون برسون و تارکوفسکی همواره با این معضل روبرو هستند: چگونه می‌توان طرح روایی را پیش برد و در عین‌حال به آفرینش زیبایی وفادار ماند؟ تارکوفسکی در این مورد چه می‌کرد؟ برای فهم این نکته تحلیل ساختاری نظام تصویری فیلم‌های او ضروری است، اما نخست باید دقت کنیم که او بنا به نظریات زیبایی‌شناسانه‌ای که خود پیش کشیده بود، و به آن‌ها وفادار بود، چه راهی را پیش روی خود می‌دید. در گام بعد می‌توانیم تحقیق کنیم که او تا چه حد وفادانه در آن راه پیش رفت و کجا از آن خارج شد.

---

1. R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, 1988, p.92.

من زمان هستم. سینمای تارکوفسکی با چنین برداشتی از نسبت هستی با زمان شکل گرفته است. در پایان *آینه* مادر چنان که روزی بود و چنان که اکنون هست، مادر چنان که اکنون (در لحظه‌ی فیلم‌برداری) تره‌خووا هست، و چنان که مادر راستین تارکوفسکی هست، با هم دیده می‌شوند، و قرار است مادری باشند که در سال‌های دور زندگی می‌کرد و جوان بود. نکته این‌جاست که این همه برای من، امروز، در حکم گذشته‌اند. زیرا مادر راستین تارکوفسکی مرده، تره‌خووا پیر شده، آن جنگل عوض شده، آن بچه‌ها دیگر بزرگ شده‌اند، و من هم آن آدمی نیستم که حدود بیست و پنج سال پیش فیلم را دیده بودم. در این آمیزه‌ی شخصیت، بازیگر و خود واقعی، مکان و گذر زمان، زندگی و مرگ، اکنون و خاطره، سکانس نهایی شاهکاری ساخته شده است که به معنای دقیق واژه کوششی است برای ثبت زمان، مُهر زدن بر زمان، و در عین حال کوششی است ناامیدانه، زیرا زمان خطی نیست که از گذشته به سوی اکنون پیش بیاید، و رو به سوی آینده داشته باشد. زمان همین درهم‌شدن لحظه‌هاست، و فراتر رفتن از اکنون، و از «آن زمان»، و چونان اقیانوس خاطره‌هاست که همه چیز را زنده می‌کند، و در همان دم می‌میراند.

تارکوفسکی بارها (به ویژه در مقاله‌اش «زمان مُهرشده» و بعد در کتاب *پیکرتراشی در زمان*) سینما را شکل دادن به زمان نامید. زمان قهرمان اصلی فیلم‌های اوست. او همواره دلبسته‌ی رمان *کوه جادوی* توماس مان بود، و مدت‌ها سودای ساختن فیلمی بر اساس این رمان را در سر داشت. رمان توماس مان نیز قهرمانی به نام زمان دارد، و راوی رمان بارها به ما این نکته را یادآوری می‌کند. در آن رمان هم‌چون فیلم‌های تارکوفسکی، گذشته به امروز منتقل می‌شود، و در امروز نقش تعیین‌کننده می‌یابد. آن‌چه رویاها و واقعیت‌های زندگی انسان را به هم پیوند می‌زند خاطره‌ها

و زمان است. تارکوفسکی نوشته: «با سینما برای نخستین بار انسان در تاریخ هنر و فرهنگ خویش ابزاری یافت تا زمان را بیان کند».[1] هرچند در موسیقی زمان مساله‌ی اصلی است، اما اگر دقت کنیم درمی‌یابیم که در موسیقی زمان ابزار بیان است، در حالی که در سینما زمان نمایان می‌شود، سینماگر به زمان شکل می‌دهد، و با واقعیت مادی‌ای که به گونه‌ای جدایی‌ناپذیر به آن وابسته است، کمال می‌بخشد.[2] دشواری کار در سینما هم از همین نکته برمی‌آید. تارکوفسکی در آغاز سال ۱۹۸۵ در **دفتر خاطره‌ها** نوشت: «امر دشواری که باید یافته شود، زمان در دلِ زمان است. این کار بی‌حد و حساب سخت است، اما باید انجام شود».[3] ژیل دلوز با توجه به تجربه‌ی تارکوفسکی در **تصویر-زمان** نوشته که ماده‌ی اصلی فیلم نه مناسبت میان تصاویر (تصویر-حرکت) بل تصویر-زمان است.[4] تارکوفسکی می‌پرسد: «اساس کار کارگردان چیست؟ پیکرتراشی با زمان. یک مجسمه‌ساز بر قطعه‌ای مرمر، آگاه از نتایج کار خویش، هر آن چه را که بخشی از پیکر نیست، می‌تراشد. سینماگر نیز بر قطعه‌ای از زمان درست همین کار را انجام می‌دهد».[5] در همان ایام، تارکوفسکی در گفتاری در «مرکز فرهنگی پالاتینو» در رم، در پاییز ۱۹۸۲ وقتی که خواست نظر خود را در این مورد توضیح دهد باز ناگزیر به بیانی استعاری متوسل شد: «به گمان من، سینما در ساحت زمان‌مندش هنری است یکه. فیلم واقعیت را در معنایی زمان‌مند ثبت می‌کند. فیلم راهی است در حفظ و تثبیت زمان. هیچ بیان هنری دیگری توانایی آن را ندارد که زمان را ثابت

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.62.
2. *ibid*, p.63.
3. A. Tarkovsky, *Time Within Time, The Diaries*, p.339.
4. G. Deleuze, *L'image-temps*, Paris, 1985, pp.60-61.
5. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, pp.63-64.

و حتی متوقف کند. فیلم همانند موزاییکی است که از ماده‌ی زمان فراهم آمده باشد».[1]

پرده‌ها

زیبایی تصویری آثار تارکوفسکی چندان خیره کننده است که می‌توان گفت هدفش این بود که هر واحد تصویری فیلم‌هایش به یک پرده‌ی نقاشی همانند شود. در هر یک از تصاویر فیلم‌های تارکوفسکی، حرکت آهسته و به زحمت دیدنی عناصر، استقلال رنگ‌ها، و نورپردازی دقیق ما را به جهان به سامان و منظم نقاشی‌های رنسانس بازمی‌گردانند. تصویر اوجنیا در ***نوستالگیا*** (که به تاکید با تصویر «مادونا» اثر پیرو دلا فرانچسکا همانند دانسته شده است)، تصاویر شهری که بر تپه‌ای بنا شده، و شکل‌گرفته از خطوط متقاطعی است که با یک دیگر توازن هندسی دارند، یادآور موضوع‌ها یا پس‌زمینه‌های نقاشی‌های رنسانس هستند. منش نقاشی‌گون تصاویر تارکوفسکی به طور خاص در ***نوستالگیا*** آشکارست. فیلمی که مکان آن همان مکانِ پیدایش نقاشی‌های محبوب تارکوفسکی، یعنی آثار دوران رنسانس ایتالیاست. در این فیلم همان نظام معنایی نقاشی‌های رنسانس (وابستگی هر چیز به کل تصویر از یک سو، و استقلال آن از سوی دیگر) و همان نظام رمزگان و نشانه‌های دیداری آن دوران در کارند. این حکم تارکوفسکی که «در آثار کارپاچیو هر فرد چونان مرکزی است، و هرگاه توجه خود را منحصر به او کنیم، هر چیز دیگر در پس‌زمینه قرار می‌گیرد، و انگار همه‌ی عناصر می‌کوشند تا توجه ما را به این یک فرد که تاکنون در حاشیه قرار داشته، جلب کنند»، در مورد تمامی اجزاء و

---

1. *Sight and Sound*, Winter 1982-83, p.56.

واحدهای تصویری آثار خود او صادق است.[1] در حالی که منطق تصویری ***نوستالگیا*** منطق نقاشی‌های رنسانس است، در **سولاریس** تصویرهای اقیانوس به نقاشی‌های تجریدی مدرن همانند است، و حرکت آهسته‌ی آن هرگونه حضور پایدار و ثابت را نفی می‌کند. در تصاویر منطقه‌ی ممنوع در ***استاکر*** این رهایی تصویرها از قاعده‌ای مرکزی به یاری نورپردازی و نیز برهنگی مکان حاصل شد، و منش هراس‌آور آن از تهی بودن فضایش به دست آمد.

در تمامی فیلم‌های تارکوفسکی یاد و نشانی از لئوناردو داوینچی یافتنی است. گاه تصویری چاپی از یکی از آثار او بر پرده نقش می‌بندد، گاه در جریان ورق زدن کتابی اثری از او دیده می‌شود، و در ***ایثار*** پرده‌ی «ستایش شاهان مجوس» رمز اصلی فیلم است. این پرده هم چون سرنمون یا الگویی تعیین‌کننده‌ی منطق و قاعده‌های اصلی تصویری کل ***ایثار*** است. در *آینه* چند پرده‌ی لئوناردو در روشن کردن «موقعیت نمایشی» به کار رفته‌اند. مهم‌ترین مثال نمایان شدن پرده‌ی «جنورا بنچی» است. زمانی که پدر برای مرخصی‌ای کوتاه از جبهه به خانه، و نزد فرزندانش بازگشته، و مادر در میان خستگی کار و شگفتی این دیدار به او می‌نگرد، و بچه‌ها خود را در آغوش پدر پنهان می‌کنند، موسیقی باخ با این پرده‌ی لئوناردو هم‌راه می‌شود. اثری که به گمان تارکوفسکی هم زیبایی است و هم زشتی، ترکیبی ناممکن از شادی است و اندوه، یافتن و گم‌کردن. آثار لئوناردو دو منش هم‌زمان دارند. از یک سو بیان‌گر توانایی

---

1. *ibid*, p.50.

این نکته مورد دقت میشل سرز هم بود. او نوشته که «در آثار کارپاچیو چهره‌هایی که مقام مرکزی می‌یابند، گاه نسبت به چهره‌ها و چیزهای گرداگرد خود کم‌تر بیان‌گر و روشن می‌نمایند». در: M. Serres, *Esthétiques sur Carpaccio,* Paris, 1983, p.80.

در نگاه به چیزهای خارج‌اند، نظاره‌ای که گویی با چشمی برتر از چشم انسان، از جای‌گاهی فراتر از زمین ممکن شده است، و از سوی دیگر نگاهی از سوی چیزها به جهان و به ما هستند. آثار لئوناردو دو تاثیر باز هم‌زمان اما متفاوت و حتی متضاد بر ما می‌گذارند. ممکن نیست که بتوانیم در مورد تاثیر نهایی یکی از آثار لئوناردو سخن بگوییم. در مورد همان پرده‌ی «جنورا بنچی» هرگز نمی‌توانیم بگوییم که با ما چه می‌کند. سرانجام این زن را دوست داریم یا نه؟ آیا زیبا و جذاب است یا چهره‌ای دشمنانه دارد؟ چگونه به ما می‌نگرد؟ هم خواستنی است و هم دوست نداشتنی. زیبایی وصف‌ناپذیری دارد، و در عین حال زشت است. تارکوفسکی از ترکیب قداست و منش شیطانی او یاد کرده است. در یک کلام بیان ممنوعیت اخلاقی عشق جسمانی به موجودی بسیار نزدیک است: «او چیزی از شکل‌افتاده اما به هر رو زیبا دارد. در *آینه* من به این تصویر نیازمند بودم، به یاری آن عنصری فراتر از زمان را وارد فیلم کردم. چند چهره داشتن او شخصیت تره‌خووا و مادر را نمایان می‌کرد».[1] تره‌خووا زیباست. بارها در فیلم زیبایی او (ترکیبی از اندوه و اقتدار، تهی‌دستی و عزت نفس) مورد تاکید است. اما باز چیزی ترس‌آور در چهره‌ی او کشف می‌شود. دو مثال عالی یکی آن‌جاست که در کابوسی موهای سرش را می‌شوید، و دیگری در سکانس کشتن خروس. در چهره‌ی امروزی‌اش (در نقش ناتالیا در زندگی کنونی) گاه نگاهی عاری از عشق دارد، و حتی خودخواه و بدجنس به نظر می‌آید. او رازآمیزترین و در عین حال دوست‌داشتنی‌ترین چهره در تمامی آثار تارکوفسکی است.

در *کودکی ایوان* تصویری مشهور آمده است. ایوان از درون کلبه‌ای

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.108.

چوبی دیده می‌شود. تمامی چوب‌های این کلبه‌ی ویران از هر چهار جانب به سوی او نشانه رفته‌اند. مثل شمشیر یا سرنیزه. در این فیلم حکاکی آلبرشت دورر با عنوان «آپوکالیپس» اهمیت مرکزی دارد. نگاه تارکوفسکی به جنگ در فیلم آشکارا به این منش آخرزمانی گره خورده است. در *ایثار* هم یک بار دیگر همین رابطه‌ی جنگ و آپوکالیپس سر بر می‌آورد. دورر نقاش محبوب بسیاری از رمانتیک‌های آلمانی بود. تارکوفسکی از این نکته با خبر بود و در نامه‌ای به آن اشاره کرده است. اما در آثار دیگر او که پس از *کودکی ایوان* ساخت دیگر نشانی از دورر نیست. در *آینه* و *سولاریس* نقاش دیگری هم مطرح می‌شود، پتر بروگل. از نظر تارکوفسکی کارهای بروگل به دلیلی ناروشن و بیان‌ناشدنی به فضای روسیه نزدیک است: «بروگل دنیای روس‌ها را تصویر کرده است. نمی‌دانم چرا، اما من این احساس را دارم. آثار بروگل برای روس‌ها دارای معناهای بی‌شمارند. او در دسته‌بندی‌هایش، طرح‌ها و کنش‌های موازی آدم‌هایش، آن آدم‌های بی‌شماری که هر کدام به کار خویش سرگرم‌اند، آدم‌هایی که آثار او را انباشته‌اند، عنصری روسی را جای داده است».[1] این عنصر چیست؟ تارکوفسکی توضیح نداده و هیچ کتابی (از انبوه پژوهش‌های دانشگاهی که درباره‌ی بروگل یافتنی است) این راز را نمی‌گشایند. شاید بتوان گفت که منش سده‌های میانه‌ای آثار بروگل، تارکوفسکی را به یاد وطن می‌انداخت. تمامیّت منسجمی که در هر کدام از اجزاء خود کامل است شاید آن منش روسی‌ای باشد که تارکوفسکی در آثار بروگل کشف کرده است. این همه آدم، جانور و چیزها که در هم می‌لولند، در هر پرده، در خدمت یک کل هستند. هر واحد در عین حال که

---

1. *Positif*, no.109, 1969, p.10.

خود کامل است باز جزیی از یک کل است. تارکوفسکی همواره به این کل می‌اندیشید. هر چه باشد او در روسیه آن هم در شوروی با ابر روایت مسلط و مقتدرش بار آمده بود. دشمنی‌اش با این ابر روایت بارها او را به سوی بنیان ابرروایتی دیگر کشانده بود. او حتی یک بار گفته بود: «به گمان من، هر سینماگر بزرگی در عمل، در جریان کار و زندگی خویش فقط یک فیلم ساخته است. فیلمی طولانی».[1]

بروگل در *آندری روبلف* اساس تصویری را شکل داده است. آثارش در این فیلم دیده نمی‌شوند، اما این‌جا نیز هم‌چون **سولاریس** و **آینه** به معنای بنیاد تصویری حاضرند. «زمستان» او سرمای تارکوفسکی را هم‌چون راز اصلی آثارش نمایان می‌کنند. در کارهای بروگل آدم‌ها گویی زندانی موقعیت‌ها و کارهای خویش‌اند. هر آدم دنیای بسته‌ای دارد که ناشی از مناسبات او با دیگران است. در **سولاریس** «زمستان» بروگل بیان متافیزیک ایستگاه فضایی است. تصویر این پرده با آواهایی که تارکوفسکی به فیلم افزوده یادآور دنیایی است پشت سر گذاشته شده، و از کف رفته. **مهم‌تر**، چنین می‌نماید که اقیانوس اندیش‌مند همین پرده است، بیدارکننده‌ی یادمان‌هاست و به چیزها حضور جسمانی آن‌ها را می‌بخشد. کریس که با برافروختن آتش از زمین، زادگاه، وعزیزانش دور شده بود با آتش پرده‌ی بروگل کودکی و همسرش را زنده می‌یابد. در پایان فیلم هم در خانه‌اش، به کلبه خیره شده، و در دورترین نقطه‌ی جنگل آتشی روشن است.

ایستگاه فضایی **سولاریس** مدوّر و کُره‌ای شکل است. راهرو دایره‌ی نهایی ایستگاه است، و از پنجره‌های آن می‌توان اقیانوس را دید. نظم اتاق‌ها و راهروهای ایستگاه به هزارتوی بورخس همانند است. گویی در

---

1. M. Estève ed, *op. cit.*, pp.114-115

قلب این دایره‌ها که راهی مرموز به یک‌دیگر دارند، راز نهایی اقیانوس نهفته است. در این هزارتو، سه فضانورد و آدم‌هایی که با آنان زنده شده‌اند، زندگی می‌کنند. میان این کُره‌ی فلزی، چیزها به سان آدم‌هایی آشفته، پرت و پلا شده‌اند. شاید آن‌ها هم بخشی از خاطره‌های زنده شده‌اند، شاید بازمانده‌ی تصورهای آدم‌هایی دیگرند که زمانی در فضا گم شده بودند. در دل این هزارتو کتاب‌خانه‌ای جای دارد. انگار کتاب‌خانه‌ی بابل. این مرکزی است در میان چیزهایی قدیمی، ابزار فنی فرسوده، و همه یادآور فرهنگی کهن، که دوران تکنولوژیک ما که فرسایش و کهولت آن به سن و سالش وابسته نیست، به آن مرتبط است. بر دیوار این کتاب‌خانه باسمه‌ای چاپی از پرده‌ی «شبانان در زمستان» بروگل بر دیوار آویخته شده است. اثری بازمانده از سال ۱۵۶۵.

در چند نمای نزدیک جزییات این پرده را می‌بینیم. در جانب چپ، تپه‌ای قرار دارد، خانه‌ای روستایی بر بالای آن، و درخت‌هایی بلند و خشک در کنارش. چند شبان و روستایی خسته از کار روزانه، از تپه به پایین می‌روند، و گوسفندان را به پیش می‌رانند. تپه به تقریب، قطری در قاب تصویر ایجاد کرده است. در نیمه‌ی راست پرده چشم‌انداز دشت، و دورتر ستیغ کوهی در برف نمایان‌اند. برف، یک‌دست، همه جا را پوشانده است. مردمی در دوردست دیده می‌شوند، هر یک سرگرم به کار خویش. چند پرنده در بالای تصویر به چشم می‌آیند. یکی‌شان پر کشیده و بر فراز روستا پرواز می‌کند. راه‌های روستایی، زمین و درختان یخ‌زده‌اند. دو دریاچه‌ی بزرگ در چشم‌انداز به انبوهی یخ تبدیل شده‌اند. غروب سرد زمستان است. کنار شبانان، بیرون خانه‌ی روستایی، چند زن و یک کودک آتش روشن کرده‌اند. دنیای سرد و غمگین، تا حدودی ترسناک و ناآشنایی است، همانند دنیای راستینی که ما در آن زندگی می‌کنیم.

یکی از زیباترین سکانس‌های فیلم *آینه* در حکم بازسازی این پرده ست. آسافیف، پسرکی که مادر و پدرش را در محاصره‌ی لنین‌گراد از دست داده، خسته از تمرین‌های تیراندازی و نظامی، تک و تنها به بالای تپه می‌رسد. چشم‌انداز همانند پرده‌ی «شبانان در زمستان» است. پرنده‌ای از شاخسار بلند می‌شود، پر می‌کشد و روی سر پسرک می‌نشیند. او آرام پرنده را در دست می‌گیرد. تصاویری از فیلم‌های مستند در پی می‌آیند. تاثیرگذارترین آن‌ها. جنگ با آلمانی‌ها، گاردهای سرخ چینی در جریان انقلاب فرهنگی، انفجار بمب اتمی و قارچ آن. پرده‌ی بروگل با خاطره و سرمای درون، و با تاریخ ما یکی می‌شود. گذری تلخ به دوران مدرن و زندگی نامطمئن و ناامن معاصر.[1]

شمایل‌ها و تصاویر دیواری

شمایل‌هایی که با رنگ‌های روغنی بر چوب یا پارچه‌ی کتان ثبت می‌شدند، و تصاویری که با ابزار و رنگ‌های گوناگون از جمله با گچ‌های مخصوص و رنگ‌های ماندگار بر دیوار کلیساها و نمازخانه‌ها و صومعه‌ها ترسیم می‌شدند، برای روس‌ها اشیاء و واقعیت‌هایی متبرک و مقدس بودند. این تصاویرِ زندگی عیسی مسیح و اولیاءِ آغاز مسیحیت، شاهکارهایی در تاریخ نقاشی هستند، بازمانده از سده‌های میانه که تاریخ آن‌ها به سرآغاز تمدن بیزانس می‌رسد. برای ارتدکس‌ها در نسل‌های طولانی شمایل‌ها و تصاویر دیواری چیزی از تقدس موضوع‌های خود را به همراه داشتند. به همین دلیل این دو هنر کمتر تحول و تکاملی به خود

---

۱. در مورد اهمیت سرما در آثار تارکوفسکی بنگرید به: ب. احمدی، «سرما»، در: *آفرینش و آزادی، جستارهای هرمنوتیک و زیبایی‌شناسی*، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۸، صص ۳۶۶-۳۶۰.

دیدند. تصاویر بهشت و فرشتگان برای نسل‌ها یک‌سان باقی ماند، زیرا در ذهن مردمانِ دوره‌های پیاپی موضوع‌هایی مقدس و یکسان را مجسم می‌کردند. نوآوری در شمایل‌نگاری بیشتر در سده‌های پانزدهم و شانزدهم روی داد. وقتی در گوشه‌ی دیگری از اروپا، روزگار رنسانس شکل می‌گرفت. هنر شمایل‌نگاری روسی سده‌ی پانزدهم، در گام نخست متاثر از نوآوری در قلمرو نقاشی‌های دیواری بود. نبوغ هنری نقاشانی چون رویلف سبب شد که برای نخستین بار تصوری از ژرفنای تصویر و نماهای سه ساحتی و پرسپکتیوهای غیر مسطح شکل گیرند. این دگرگونی‌ای در شیوه‌ای از هنر نقاشی با پیشینه‌ی دست‌کم پانصد ساله بود. گویی برای نخستین بار جهان معنوی هم از نگاه انسان دیده می‌شد، و درست این‌جا سنت نگارگری غیرفضایی پاسخ‌گو نبود. جهانی که تا آن زمان از چشم خدا دیده می‌شد، و قرار نبود که با قراردادها یا عادت‌های دیداری انسان خوانا باشد، دیگر از چشم انسان نگریسته می‌شد. تارکوفسکی در کتابش از پاول فلورنسکی مثال می‌آورد. فلورنسکی (؟-۱۸۸۲) کشیش کلیسای ارتدکس و پژوهشگر تاریخ هنر دینی بیزانس بود که در اردوگاه‌های کار اجباری استالین، به احتمال زیاد در سال ۱۹۳۹ کشته شد. او در کتاب اصلی خود که هنوز هم به عنوان یک کتاب مرجع شناخته می‌شود، با عنوان ***هنر شمایل‌نگاری*** ثابت کرد که فقدان چشم‌انداز هندسی (بنا به قراردادهای تصویرگری پس از رنسانس) در آثار شمایل‌نگاران روس ناشی از ناشناخته بودن چنین شیوه و روشی نبود. در همان زمان رهاوردهای نقاشی ایتالیایی برای روس‌ها آشنا بود. تداوم چشم‌انداز دو ساحتی در شمایل‌های روسی به معنای تداوم‌گونه‌ای بینش معنوی و دینی بود.[1]

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, 82.

شمایل‌های مذهبی یکی از عناصر کلیدی تصویر در سینمای تارکوفسکی است. در تمامی آثارش این شمایل‌ها حاضرند. یا نسخه‌ای از آن‌ها بر دیواری نصب شده (***آینه***، ***نوستالگیا***)، یا در ورق زدن کتابی مصوّر دیده می‌شوند (***سولاریس***، ***ایثار***)، یا در ژرفای چشمه‌ای پنهان‌اند (***استاکر***). در هنر بیزانس «هر شمایل رازی در خود پنهان است. شمایل فقط تصویری از دنیا نیست، بل حضور زنده‌ی آن جهان روی زمین، نسیمی از عالم سرمدی است که بر خاک این خراب‌آباد می‌وزد».[1] تارکوفسکی برای تصویر سینمایی چنین اعجازی قائل است. او همه جا تصویر سینمایی را به روسی Kino obraz می‌خواند، و واژه‌ی Obraz در زبان روسی در مورد شمایل‌های مقدس به کار می‌رود. اقیانوس خاطره‌ها در ***سولاریس*** گونه‌ای شمایل دینی یا شکلی از یک نقاشی دیواری دینی است. اما تارکوفسکی هرگز تقلیدگر تصویرگران شمایل‌ها نبود. یک بار در مورد ***آندری روبلف*** گفت که اگر در این فیلم می‌کوشید تا همه چیز را به طور کامل خوانا با تصاویر دوران روبلف نظم دهد، و اسناد تاریخی و نقاشی‌های دیواری را ملاک کار خود قرار دهد، سرانجام به بازسازی صرفِ شمایل‌ها و تصویرها می‌رسید: «برای دست‌یابی به حقیقت مشاهده‌ی مستقیم، چیزی که شاید بتوان آن را حقیقت تن‌کارشناسانه نامید، من ناگزیر بودم که از واقعیت‌های تاریخی و مردم‌شناسانه فراتر بروم... ما دیگر نمی‌توانیم در مورد شمایلی یا نقاشی دیواری‌ای چون «تثلیث» روبلف درست همچون افرادی که هم‌دوران با او بودند، بیاندیشیم. ما امروز، متوجه معنای انسانی و معنای معنوی «تثلیث» می‌شویم و این فهم، برای ما فقط در نیمه‌ی دوم سده‌ی بیستم

---

1. G. Fedotov, *The Russian Religious Mind*, Harvard University Press, 1946, vol.1, p.33.

دست‌آمدنی است. در بهترین حالت، ما آن واقعیتی را یک بار دیگر درک می‌کنیم که «تثلیث» آن را آفریده است».[1]

در پایان *آندری روبلف* دوربین چندان به نقاشی دیواری «تثلیث» نزدیک می‌شود که فقط رنگ‌های آن را به صورتی درهم می‌توان دید، چندان‌که تصاویر سینمایی به پرده‌های نقاشی تجریدی همانند می‌شوند. نقاشی‌های دیگر روبلف نیز به تدریج دیده می‌شوند. عیسی مسیح به اورشلیم وارد می‌شود، یا در باغ زیتون بیدار است. نخست پاهای او را می‌بینیم، سپس چهره‌اش، و سرانجام یاران خفته‌اش را. به تصاویرِ آمدن او به این جهان بازمی‌گردیم. شاهان مجوس، دست مریم مقدس، و جانوران در کنار در طویله. تعمید عیسی مسیح را می‌بینیم. یحیای تعمیددهنده و آب‌های رود را. تصویر دگرگون می‌شود. باران می‌بارد، اسب‌ها زیر باران ایستاده‌اند، و آوای ناقوس‌ها به گوش می‌رسد. این‌ها همراه با نقاشی‌ها در فاصله‌ای که هرگز برای ما سابقه نداشته و چنین دیده نشده بودند، به زندگی دردبار نقاش که تاکنون شاهد آن بودیم، معنایی دیگر، معنایی غیر زمینی می‌دهند.

تجلی

توجه تارکوفسکی به شمایل‌ها ما را به مفهوم «تجلی» (Epiphanie) نزدیک می‌کند. لفظ Epiphanie از ریشه‌ی یونانی epiphaneia به معنای روشن شدن ناگهانی آمده، و به گونه‌ای خاص، به ظهور بی‌مقدمه و بی‌سابقه‌ی امری مقدس اشاره دارد. فرشته برای مریم مقدس یک تجلی بود. یاران مسیح که پس از مرگ او، او را باز دیدند، بعدها دانستند که این

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, 78-79.

یک تجلی بود. این حالت دینی در زیبایی‌شناسی مدرن تاحدودی با مفاهیم والایی و امر والا (Sublim) در نوشته‌های ادموند برک و ایمانوئل کانت جای‌گزین شد. در ادبیات سده‌ی بیستم جیمز جویس این مفهوم را که در اصل از نوشته‌های توماس آکیناس قدیس آموخته بود، به کار برد. در *استیفن قهرمان* که نخستین روایت تصویر جوانی هنرمند است، استیفن می‌گوید: «معنای واژه تجلی، ناگهانی و معنوی است. خواه در کلامی پیش‌پاافتاده، یا در حرکتی، یا در لحظه‌ای از یادمان ما».[1] جویس آن قطعه‌هایی را که به ناگاه موضوع مکاشفه‌ی معنایی قرار می‌گیرند، به عنوان نمونه‌هایی از «تجلی» برشمرد. شاید بتوان گفت که این مکاشفه با «خاطره‌ی غیرارادی» برگسون همانند است. ما ناگهان به یاد امری می‌افتیم که سال‌ها و برای زمانی طولانی آن را از یاد برده بودیم. انگیزش این یادآوری می‌تواند به سادگی یک رانه‌ی حسی تکراری باشد. مارسل پروست همین نکته را چند بار در مبنای بنیادین رمان *در جست‌وجوی زمان از دست‌رفته* بیان کرد. راوی خم می‌شود که بند کفش خود را ببندد، و به یاد مادربزرگ محبوب از کف‌رفته‌اش می‌افتد، بوی شیرینی مادلن در چای تمامی سال‌های دور گذشته را در ذهن او بیدار می‌کند.

تجلی، البته دارای معنایی دینی هم هست. ظهور عیسی مسیح و تولد زمینی او بیان راستین تجلی است. اودکیموف در کتابش درباره‌ی *هنر شمایل‌نگاری* رنسانس نوشته: «عیسی روی زمین راه می‌رفت، گل‌های آن را تحسین می‌کرد، و در کلام خود از امور زمینی بسیار یاد می‌کرد. او اما از این همه چنان سخن می‌گفت که گویی از پدیده‌هایی آسمانی یاد می‌کند. او در آب‌های رود اردن غسل تعمید یافت، و بر خاک زمین مقدس و شهر

---

1. J. Joyce, *Stephen Hero*, London, 1977, p.188.

اورشلیم پا نهاد، هیچ چیز زمینی با منش انسانی هستی او بیگانه نبود. از این‌رو کلیسا باید همه‌ی آفریده‌ها را متبرک بداند».[1] هر شمایل مقدس نشانه‌ی زندگی زمینی عیسی است: «در هر شمایل معنایی قدسی نهان شده است. این دقیقه‌ای است از هستی که رازش به ناگاه آشکار خواهد شد. چنان که همه چیز کلام مقدس و نهانی را دارایند، فقط لحظه‌ای خاص باید برسد تا آن راز نهان آشکار شود».[2]

تجلی نقش مهمی نه فقط در ساختار تصویری فیلم‌های تارکوفسکی، بل در محتوای اندیش‌گون آن‌ها دارد. ظهور ناگهانی حقیقت کلید فهم اهمیت طبیعت بی‌جان در آثار اوست: «لئوناردو و باخ به جهان چنان می‌نگریستند که گویی برای نخستین بار آن را می‌بینند، بی هیچ تجربه‌ای از پیش که کارشان را سخت کند. نگاه آنان به جهان به سان اوّلین نگاه کسانی است که تازه به دنیا آمده‌اند».[3] در آثار خود تارکوفسکی نمونه‌ی عالی این «نخستین نگاه» طبیعت بی‌جان است. دوربین از چیزهای روی میز (در **آینه**، **نوستالگیا** و **ایثار**) به آرامی می‌گذرد، گویی غبار سال‌ها روی آن‌ها نشسته است. راستی که از راز آن‌ها نمی‌توان سر درآورد. در داخل ایستگاه فضایی در **سولاریس**، چیزهای بسیاری روی زمین ریخته‌اند. ابزارهای فنی، میزها، ابزار ارتباطی و مخابراتی، صندلی‌ها، و خرت و پرت‌های بسیار روی هم تلنبار شده‌اند. در نخستین سکانس فیلم زمین و نظم هوش‌ربای طبیعت را دیده بودیم. تقابل میان نظم جهان به سامان طبیعی (Cosmos) با جهان آشفته‌ی انسانی (Chaos)، اندیشه‌ی تیوچف شاعر محبوب تارکوفسکی

---

1. P. Evdokimov, *L'art de icone*, Paris, 1972, p.142.

2. *ibid*, p.145.

3. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, pp.112-113.

را به یاد می‌آورد، وقتی می‌گفت: «آسمانی همیشگی و منظم در من / که یکسر آشوب‌ام».

ناقدانی کوشیده‌اند تا در طبیعت بی‌جان تارکوفسکی نمادهای آشکار دینی بیابند. این کار، البته، دشوار نیست. شراب، نان، زیتون، چراغ‌دان، شمع، کتاب، و... بارِ انجیلی دارند. این همه بارها در آثار تارکوفسکی حضور داشتند. شاید بتوان از این معناها در فهم جهان پیچیده‌ی تارکوفسکی یاری گرفت. اما نمی‌شود تمامی رازهای سینمای او را از این راه و چنین ساده گشود. نکته‌ی اصلی همان تجلی است. مکاشفه‌ی ناگهانی و بی‌مقدمه‌ی حقیقت که هم در نظم، و هم در آشوب، یافتنی است. مفهوم تجلی ما را به هسته‌ی نخستین بحث در مورد تاثیر لئوناردو و هنرمندان رنسانس بر آثار او باز می‌گرداند. می‌بینیم که طبیعت از راه مکاشفه‌ای در یک دم، در ذهن ما معنا می‌یابد، و نمود طبیعی در ذهن، خوانا با آرمانی اخلاقی به زیبایی تبدیل می‌شود: «بیان تصویری در سینما، استوارست بر این توانایی که حس خود را از یک چیز بر تماشاگر آشکار کنیم».[1] در برابر این برداشت به بحث دی. اچ. لارنس، آن‌جا که از «طبیعت بی‌جان» در آثار پل سزان ستایش می‌کند، دقت کنیم: «سیب‌هایی که سزان می‌کشد بیان یگانه کوشش راستینی هستند که سیب در حضور مستقلِ آن نقاشی شود، بدون آن که با هیجان‌های فردی شخص نقاش ادغام شوند. تلاش بزرگ سزان این بود که سیب را از خودش دور کند، و اجازه بدهد تا سیب هم برای خودش زندگی کند. این نکته شاید به ظاهر چندان مهم نیاید، اما به راستی نخستین نشانه‌ی راستین آن است که انسان سرانجام پس از چند هزار سال پذیرفته که چیزها به واقع هستند».[2]

---

1. *ibid*, p.107.

2. D. H. Lawrence, *Selected Essays*, London, 1978, pp.326-327.

دریا در ***داستان توکیو*** و ***آخر بهار*** یاسوجیرو ازو، و آینه در ***بعدازظهر پاییزی*** او ابزار شناخت درون آدم‌ها هستند. برای تارکوفسکی که با عرفان ذن آشنا بود، حضور چیزها در طبیعت هم حضوری مستقل و هم حضوری همراه با انسان است. در آثار او چیزها قانونی مستقل از انسان دارند، اما این قانون به کار شناخت درون معنوی انسان می‌آید. لیوان شیر خود به خود از روی میز می‌افتد، اما این معنایی به زندگی پسرک می‌دهد که به سودای تماشای آتش از اتاق خارج شده است. چیزها در دل زمان معنا دارند و حاضرند: «در سینما هیچ چیز بی‌جانی چون میز و صندلی و لیوان را نمی‌توان حتی در یک واحد تصویری مستقل و جدا از سایر چیزها نشان داد. هرگز نمی‌توان آن‌ها را بیرون از گذر زمان تصویر کرد».[۱]

در **سولاریس** نشانه‌ی زندگی اقیانوس خاطره‌ها فقط حرکت مرموز آن نیست. این اقیانوس زنده است چون چیزهایی را در خاطره‌ی انسان بیدار می‌کند. درخت خشک ***ایثار*** به دلیل ایمان انسان سبز می‌شود، باران در اتاق آرزوهای ***استاکر*** به دلیل انسان می‌بارد. هر شیی در هر واحد تصویری سینمای تارکوفسکی نشان زندگی انسان را به همراه دارد. حتی شمایلی در زیر آب‌های فراموشی. زندگی چیزها در ذهن من تداوم می‌یابد.

طراحی

تارکوفسکی جز ***استاکر*** طراحی صحنه و لباس‌ها را در تمام فیلم‌های دیگرش به متخصص‌ها می‌سپرد، فقط طراحی ***استاکر*** به خواست و اصرار او به خودش سپرده شد. اما در این مورد هم مدام با متخصص‌ها

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.68.

مشورت می‌کرد. ایده‌ی لباس هاری در **سولاریس** از خود تارکوفسکی بود. اصرار داشت که مدام لباس او را با اسپری خیس کنند. لباس‌های تره‌خووا در *آینه* بر اساس لباس‌های مادر تارکوفسکی (با توجه به عکس‌های قدیمی او) طراحی و دوخته شدند. همان‌طور که داچا را هم به طور کامل با در نظر گرفتن تمامی جزییات بر اساس داچایی که خود در کودکی در آن به سر برده بود، ساخت. لباس همسر پزشک در *آینه* در اصل لباس قدیمی مادر خود تارکوفسکی بود. نلی فورمینا طراح لباس ***سولاریس، آینه و استاکر*** دقت تارکوفسکی را به جزییات پوشاک و آارایش بازیگران شگفت‌انگیز دانسته است. او به یاد دارد که تارکوفسکی تا لحظه‌ی آغاز فیلم‌برداری به جزیی‌ترین عنصر پوشاک و دکور دقت داشت. آن‌ها درباره‌ی کیف استاد در ***استاکر*** مدت‌های طولانی با هم مشورت و بحث کرده بودند. لباس دختر استاکر هفته‌ها وقت برده بود. لباس سوزان فلیت‌وود در ***ایثار*** طرح خود تارکوفسکی است. او حتی به جزییات آرایش موی سر بازیگران دقت داشت.

در فیلم لزژیلوفسکی با عنوان ***کارگردان آندری تارکوفسکی*** شاهد این دقت تارکوفسکی هستیم که به حد وسواس رسیده بود. او مراقب جای صندلی پیانوی بود و بارها آن را تغییر مکان داد. گروه فنی از شرّ درختی که باید در برابر خانه‌ی ماریا وجود می‌داشت دیوانه شده بودند. تارکوفسکی درختی می‌خواست که «هیچ رنگ نداشته باشد». آن هم برای نمایی که قرار بود درخت در آن تک‌رنگ یا سیاه و سفید دیده شود. در ***آندری روبلف*** فیلم‌برداری یک هفته به تاخیر افتاده بود چون تارکوفسکی رنگ خاکستری دیوارهای صومعه‌ی آندرونیکف را نپسندیده، و دستور داده بود که آن‌ها را یک بار دیگر به رنگ خاکستری دلخواه او درآورند. گاه حتی کشف خواستهای او خود معمایی حل ناشدنی بود. او در زمان فیلم‌برداری

سولاریس به گروه فنی گفته بود که همه چیز در ایستگاه فضایی باید چنان وضعی را داشته باشند «که گویی فقط در انتظار بازگشت به زمین هستند». یک بخت بلند او همکاری‌اش با میخاییل رومادیان بود، طراح صحنه یا به قول روس‌ها کارگردان هنری‌ای که در *آینه* هیچ نکته‌ی جزیی را از نظر دور نکرده بود. او با وسواسی در حد تارکوفسکی آپارتمان امروزی را طراحی کرد، و به قول تره‌خووا و آن را وجب به وجب ساخت.

نتیجه‌ی وسواس تارکوفسکی گونه‌ای وحدت تصویری در فیلم‌های اوست. می‌توان دست‌کم بیست طبیعت بی‌جان از فیلم‌های گوناگون او را کنار هم قرار داد، و مشاهده کرد که «همه‌ی آن‌ها بافت مشترکی دارند». این‌ها فقط از زاویه‌های مشترک دوربین و شیوه‌ی نمایش شکل نگرفته‌اند، بل امری مشترک در آن‌هاست که می‌توان آن را «نظم تصویری» خواند، و در خود نمایانگر گذر زمان در آن نماست. این نکته‌ی آخر اصلی و تعیین‌کننده است. آن چه پرده‌های ورمیر را به هم پیوند می‌دهد فقط درک ساده‌ای از آرایه‌ی عناصر دیداری نیست، بل جای گرفتن درکی از زمان، نمایش زمانِ ثبت‌شده در آن‌هاست. این نکته با قدرتی بیش از نقاشی در افق دیداری سینما جای دارد. لحظه‌هایی از واپسین فیلم‌های تارکوفسکی دل تماشاگر را می‌لرزانند زیرا به یاد می‌آورد که تجربه‌ای همانند را در اثر دیگری از او داشته است. نمای دست‌های گرچاکف در *نوستالگیا* که شمع را نگه داشته، یادآور دست‌های آلیوشا در کنار بخاری دیواری اتاق پذیرایی در خانه‌ی پزشک است. هر تماشاگر آثار او می‌تواند نمونه‌های متعددی از این همانندی‌ها در کارهای او بیابد. تارکوفسکی به درستی کشف کرده بود که کار طراح صحنه، کسانی که مسوول آرایش چهره‌ی بازیگران‌اند، و سازندگان دکورها، هیچ کم از کار کارگردان نیست. به همین دلیل خود او در این کارها

بیشترین دخالت را داشت. نمی‌گذاشت که به قول خودش حتی جزیی‌ترین موارد «از دستش در بروند». در نگاه نخست طراحی صحنه کاری مرتبط به فضا و مکان می‌آید. اما سینمای تارکوفسکی نمونه‌ای عالی است که نشان می‌دهد ما در حال تماشای یک فیلم فقط با نشانه‌هایی دیداری به عنوان «مکان» سروکار نداریم، بل آن چه پیش روی ماست «زمان ـ مکان» است، پدیداری همبسته که نقشی کلیدی در راه‌نمایی مسیر روایت دارد و نه فقط در هدایت مسیر نگاه تماشاگر.

رنگ‌ها

در فیلم‌های تارکوفسکی نماها از نظر رنگ‌آمیزی به سه دسته تقسیم شده‌اند: سیاه و سفید، تمام رنگی، و گونه‌ای که با فیلتر یک رنگ تهیه شده است، به طور معمول رنگی میان سرخ و قهوه‌ای یا سوبیایی (Sepia)، و گاه به صورت‌های زرد، سبز و آبی تیره. این سه دسته جداکننده‌ی خاطرات، رویاها یا کابوس‌ها و رویدادهای زمان حاضر از یک دیگرند. در نگاه نخست، در تمامی آثار او این تقسیم‌بندی به شکلی وجود دارد. اما هرگاه دقت کنیم متوجه می‌شویم که ***نوستالگیا*** و ***ایثار*** با آثار پیشین از نظر کاربرد رنگ تفاوت دارند. تارکوفسکی از آغاز کار خود تا ***استاکر*** بر این اعتقاد بود که «در سینما تصاویر سیاه و سفید واقعی‌تر از تصاویر رنگی است».[1] برای مثال در سال ۱۹۶۹ به میشل سیمان درباره‌ی ***آندری روبلف*** گفته بود: «سینمای سیاه و سفید بارها واقع‌گراتر از سینمای رنگی است. به نظر من سینمای رنگی هنوز به حد بیان واقعیت نرسیده و هم‌چنان مثل عکس‌های رنگی است که منش ناشناخته‌ای دارند. مردم در

---

1. *ibid*, p.138.

زندگی هرروزه‌ی خود (اگر نقاش نباشند، یا به گونه‌ای ارادی رابطه‌ی میان رنگ‌ها را جست‌وجو نکنند، یا به دلیل خاصی مجذوب رنگ‌ها نباشند) تاثیری از رنگ‌ها نمی‌گیرند. به نظر من زندگی در سینما به رنگ‌های سیاه و سفید برگردان می‌شود».[1]

در سال ۱۹۸۱ تارکوفسکی در سخنرانی‌اش در لندن همین نظر را یک بار دیگر اعلام کرد: «به نظر من فیلم‌های رنگی کمتر از فیلم‌های سیاه و سفید واقع‌نمایند. زیرا در زندگی هرروزه ما به طور معمول به رنگ نمی‌اندیشیم. در سینما برعکس تماشاگر به سرعت متوجه می‌شود که این تصویر رنگی است، و رنگ چگونه در آن به کار رفته است. این نکته ویرانگر معنای قراردادی رنگ در سینماست».[2] البته ادراک حسی ما از رنگ چه در دنیای زندگی هرروزه‌مان و چه در سینما وابسته به واکنش‌های عصبی از یک‌سو و قراردادهای مرتبط به فهم رنگ از سوی دیگر است. این هردو به موقعیت روانی و روحیه‌ی ما وابسته‌اند. در نتیجه، فهم رنگ‌ها در قالب یک حکم کلی و همیشه معتبر نمی‌گنجد. آن هولاندر در کتاب ***تصویرهای متحرک*** حکم تارکوفسکی را با تایید کامل تکرار کرده است. او نوشته که فیلم سیاه و سفید حقیقی‌تر از فیلم رنگی است و رنگ‌ها برخلاف باور متعارف به زندگی راستین همانند نیستند، بل چنان که گامبریچ گفته به رمزگان تبدیل می‌شوند.[3]

حکم تارکوفسکی در مورد منش واقعی‌تر سینمای سیاه و سفید مورد قبول برخی از سینماگران بزرگ دیگر هم‌چون رنه، گدار، آنتونیونی، فاسبیندر و وندرس نیز هست. وندرس یک بار در سینماتک پاریس مجموعه‌ای از فیلم‌های محبوب خود را که به صورت سیاه و سفید

---

1. *Positif*, no.109, p.9.
2. *Positif*, no.249, p.28.
3. A. Hollander, *Moving Pictures*, New York, 1989, p.48.

فیلم‌برداری شده بودند نشان داد و در یادداشتی که ویژگی این فیلم‌ها را «منش واقعی‌تر آن‌ها» دانست. او در *آسمان برلین* میان حالت‌های گوناگون (جهانی که از چشم فرشته‌ها دیده می‌شود، با جهان معمولی) تفاوت قائل شد. اما این بار جهان هرروزه و معمولی که به چشم آدم‌ها می‌آید رنگی، و جهان از چشم فرشته‌ها سیاه و سفید است. تارکوفسکی یک بار دیگر هم نظر خود را در مورد منش واقعی‌تر سینمای سیاه و سفید در سخنرانی‌اش در «مرکز فرهنگی پالاتینو» در رم تکرار کرد، و گفت که جهان سیاه و سفید بیشتر موجب تاثیرها و احساس‌های یک‌سان در تماشاگران است. در نهایت جهانی یک‌دست را نمایان می‌کند. در حالی که سینمای رنگی موجب تاویل‌های متفاوت و متنوع است: «راستش تاکنون کسی نتوانسته یک چشم‌انداز عالی در سینمای رنگی بیافریند که تاثیری همانند تاثیر چشم‌اندازهای سینمای سیاه و سفید ایجاد کند. سینمای نئو رئالیست ایتالیا فقط از این جهت مهم نیست که راهی نو در سینما را با نمایش مسائل زندگی هرروزه گشود، بل اهمیت دیگری هم دارد: این کار را به گونه‌ای اساسی در قالب فیلم‌های سیاه و سفید انجام داد. حقیقت در زندگی با حقیقت در هنر لزوماً یکسان نیست».[1]

نخستین برداشت از کاربرد رنگ

تصاویر *کودکی ایوان* و بخش اعظم *آندری روبلف* سیاه و سفیدند. فصل پایانی *آندری روبلف* نخستین تجربه‌ی رنگ‌ها در فیلم‌های بلند تارکوفسکی است. وقتی دوربین از فاصله‌ای نزدیک شمایل‌های روبلف و اسب‌ها را در باران نشان می‌دهد، این تصاویر رنگی ما را به بهشتِ

1. *Sight and Sound*, Winter 1982-83, p.56.

آفرینش هنری می‌کشانند. گویی واقعیت زندگی سخت هنرمند را پشت سر نهاده‌ایم، و به جهان آرمانی آثارش یعنی آن همه موجودات مقدس و فرشتگان وارد شده‌ایم. این گوهر اصلی زندگی اوست. احساس می‌کنیم که رنج‌های روبلف در طول زندگی‌اش بیهوده تحمل نشدند و نگذشتند، بل تاثیری بر هنر او داشتند: «شمایل‌ها و نقاشی‌های روبلف را از نزدیک نشان دادم، و خواستم تا جزییات آن‌ها را در چشم تماشاگر برجسته کنم، تا تمامیّت تصویر دیواری «تثلیث» این چکیده‌ی نهایی آثار روبلف را به خوبی درک کند... این پایان رنگین که دویست و پنجاه متر فیلم است، گریزناپذیر می‌نمود. تماشاگر باید پیش از ترک سینما وقتی که واپسین تصاویر از زندگی روبلف یعنی فصل ناقوس را دیده فرصت کافی بیابد تا از روبلف دل بکند و به زندگی او بیاندیشد. با تماشای رنگ‌ها و شنیدن موسیقی، دیدگاهی گسترده در مورد فیلمی بیابد که به شتاب از پیش چشمانش گذشته است، و بتواند لحظه‌هایی از فیلم یعنی مهم‌ترین آن‌ها را درک کند. گمان می‌کنم که هرگاه فیلم با همان فصل ناقوس به پایان می‌رسید تماشاگر معنای کامل فیلم را درک نمی‌کرد».[1] این‌جا رنگ‌ها شاهدان تغزلی یک زندگی هستند و به آن معنایی راستین می‌بخشند.

در **سولاریس** پاری از خاطره‌های کریس به رنگ سوبیایی است. جهان پندارگون و شاعرانه‌ی طبیعت در آغاز فیلم هم‌چون جهان خواب‌زده‌ی ایستگاه فضایی با تصاویری رنگی دیده می‌شود. همان‌طور که واپسین تصویر فیلم آن‌جا که کریس در برابر پدرش زانو زده و دوربین از آن‌ها چندان دور می‌شود که می‌بینیم زمین جزیره‌ی کوچکی است در میان اقیانوس اندیش‌مند خاطره‌ها، تصویر خیالی است، و هم‌خوان با منطقِ

1. *Positif*, no.109, p.9.

تارکوفسکی رنگی است. در *آینه* باز همین منطق پی‌گیری شده است. تمام بخش‌های زمان حاضر رنگی هستند. چرا که برخلاف پیش‌داوری تماشاگر این زمانی است ناراست. زمانی که راوی در آن غایب است و حوادث آن فاقد منطق درونی هستند. زمان حاضر در *آینه* بازتاب خاطره‌هاست. هم‌چون سکانسی که در آن آلکسی و ناتالیا از پسرشان ایگنات می‌پرسند که مایل است پس از جدایی آن‌ها با کدام یک زندگی کند. این سکانس البته یادآور خاطرات اندوه‌باری از زندگی خود تارکوفسکی هم هست. و خودش یک بار به تلخی گفته که «این سکانس همچون مُهر زندگی من است».[1] گذشته در آن مواردی که منش شخصی دارد (به یاد آلیوشا می‌آید) رنگی است، چرا که شاعرانه است. برای مثال در آغاز فیلم که مادر روی نرده‌ها نشسته و منتظر است فیلم رنگی است و سبزی درخت‌ها و چمن‌زار به آن لحنی زیبا بخشیده است. در سکانس بعد، که مادر درون داچا کنار پنجره ایستاده و می‌گرید فیلم باز رنگی است زیرا شاعرانه است و ما صدای آرسنی تارکوفسکی را هم می‌شنویم که یکی از زیباترین شعرهای خود را می‌خواند. نماهایی چون شناکردن آلیوشای پنج‌ساله در آب‌گیر، بازگشت پدر از جبهه، تمرین تیراندازی، نخستین عشق آلیوشا یعنی دخترک سرخ‌مو، نشستن پرنده بر سر کودک، وزش باد در اتاق‌های داچا و... همه رنگی‌اند. اما جایی که گذشته به عنوان امری همگانی و متعلق به خاطره‌ی جمعی مطرح می‌شود تک رنگ است. هم‌چون هراس مادر از چاپ اشتباه نام استالین و البته فیلم‌های مستند. رویاها و کابوس‌ها مثل همیشه حسابی جدا دارند و بیشتر یا سیاه و سفیدند و یا تک‌رنگ تیره چون سرمه‌ای. آن دسته از کابوس‌ها که هراس

---

1. *Telerama*, 21-27 janvier 1978.

راوی را نشان می‌دهند، و شاید هم خاطره‌هایی باشند که به یاد او می‌آیند، همچون بادی که اشیاء روی میز و بوته‌ها را و درخت‌ها را در جنگل آشفته می‌کند، باز رنگی هستند. مهم‌ترین مثال آتش‌سوزی کلبه‌ی همسایه است که تصویری کوتاه از آن هم‌چون نمادی از تمامی مصیبت‌ها در پایان فصل خاطره‌ی مادر از چاپ‌خانه به چشم می‌آید.

در ***استاکر*** هم‌چنان منطق تفاوت میان تصاویر سیاه و سفید و تصاویر رنگی به شیوه‌ی آثار پیشین تارکوفسکی است. زمان حاضر، دنیای راستین، دنیایی که در آن قوانین فیزیکی و علت و معلولی حاکم است سیاه و سفید، و یا تک‌رنگ است، و با فیلترهای تیره تهیه شده است. اما دنیای منطقه‌ی ممنوع، دنیای خیالی و افسانه‌ای، رنگی است. سکانس آغازین ملاقات سه مسافر سیاه و سفید است. تمامی سکانس طولانی عبور قطار از کنار خانه‌ی استاکر سوبیایی است. سکانس گریز از چنگ پاسداران محافظ منطقه‌ی ممنوع با فیلتر آبی تیره تهیه شده است. زمانی که سه مرد، از این دنیای واقعی می‌گریزند و سفری طولانی را در مسیر خط راه‌آهن با واگن دستی قراضه‌ای در پیش می‌گیرند، از فیلتر سبز استفاده شده است و با نخستین نما از منطقه‌ی ممنوع، فیلم رنگی می‌شود. از جهان راستین به جهان خیال و شعر رسیده‌ایم، و بنا به منطق قدیمی تارکوفسکی این قلمرو خیال‌ها و آرزوها رنگی است. در ***استاکر*** دنیای تاریخی و راستین با تک‌رنگ‌های سوبیایی است و یا سیاه و سفید، زیرا دنیایی است فاقد ایمان. اما جهان خیالی منطقه‌ی ممنوع با آن فضای آیینی و شعری‌اش رنگی است. هر جا که در منطقه خاطره‌ی فردی استاکر برجسته است، چون سگی که ناگاه بر او که در گودالی خوابیده ظاهر می‌شود باز فیلم تک‌رنگ است، یا چنان فیلم‌برداری شده که توهم تک‌رنگ ایجاد شود. بازگشت رنگ در پایان فیلم، به گمان من، به این

معناست که همسر استاکر و دختر او نیز وارد منطقه‌ی ممنوع شده‌اند. گویی آن‌ها نیز جایی در آن دنیای خیالی و آن اتاق آرزوها یافته‌اند، و از جهان راستین گسسته‌اند. به همین دلیل معجزه‌ی نهایی فیلم رنگی است زیرا از هر منطق دنیای راستین دور است. این‌جا به جهان بیزانس بازگشته‌ایم. ترکیب این سه امر یعنی تصاویر رنگی، سیاه و سفید و تک‌رنگ استوار به سنت هنری کلیسای ارتدکس است.

دومین برداشت از کاربرد رنگ

آن چه در بالا آمد نظر همیشگی و نهایی تارکوفسکی در مورد کاربرد رنگ در سینما نبود. او در جزوه‌ای که به همراه فیلم ***نوستالگیا*** در جشنواره‌ی کن در ۱۹۸۳ منتشر کرد نظر تغییریافته‌اش را چنین اعلام کرد که «فیلم‌های سیاه و سفید دارای منش شاعرانه‌تری نسبت به فیلم‌های رنگی هستند».[1] هم‌چنان برتری سینمای سیاه و سفید در نظر تارکوفسکی باقی ماند، اما علتی که برای آن یافت، متفاوت شد. دیگر تصاویر سیاه و سفید واقعی‌تر نیستند، بل منش شاعرانه‌تری دارند. این تفاوت را باید در بررسی دو فیلم آخر تارکوفسکی در نظر گرفت. در ***نوستالگیا*** قانون رنگ‌ها عوض می‌شود. در عنوان‌بندی فیلم تصویری محو در زمینه‌ای مه‌آلود نمایش‌گر تپه‌ای است که به ردیف درخت‌ها و شاید دریاچه‌ای پایان می‌گیرد. داچا، اسبی سفید و سگی در دوردست دیده می‌شوند و کنار آن‌ها تیر تلگراف قرار دارد. خانواده‌ی گُرچاکُف از تپه پایین می‌آیند. مادربزرگ، مادر و دو کودک در خاک روسیه. موسیقی ترکیبی است از ترانه‌ای روسی و قطعه‌ی آغازین **رکوییم** وردی. این جهان خاطره، دنیایی

---

1. C. Biarese, *Nostalghia*, Cannes, 1983.

است غیرواقعی که شاید به یاد گُرچاکُف می‌آید. تصویر سیاه و سفید است. اما دنیای امروز و چشم‌اندازهای ایتالیا که گُرچاکُف در آن سفر می‌کند رنگی است. هر بار که خاطره‌ای به یاد گُرچاکُف می‌آید فیلم سیاه و سفید می‌شود، یا تک‌رنگ. حرکت‌ها کند و آرام می‌شوند. اما صداهای دنیای واقعی (راهروی هتل، موسیقی میخانه و...) به گوش می‌رسند. در ***نوستالگیا*** پدیده‌ای تازه در سینمای تارکوفسکی سر بر آورد. در یک نما ترکیب تصویر سیاه و سفید و رنگی را کنار هم می‌بینیم. از این ترکیب در نیمی از فیلم ***ایثار*** استفاده شده است. اما در ***نوستالگیا*** فقط در چند نما تمرین شده است. برای مثال در سکانس اتاق هتل. گُرچاکُف وارد می‌شود، پنجره را می‌گشاید و می‌بندد. کلید چراغ را می‌چرخاند، نوری سفید (همانند نور لامپ‌های مهتابی در آغاز ***استاکر***) ایجاد می‌شود. لامپ خاموش و روشن می‌شود. گُرچاکُف چراغ را خاموش می‌کند. چراغ دست‌شویی را روشن می‌کند. باز نوری زننده و شدید می‌آید. گُرچاکُف کنار بخاری می‌رود، و کتاب شعری را می‌گشاید. اوجنیا او را از راهرو می‌خواند به راهرو می‌رود و بازمی‌گردد. اتاق نیم‌تاریک است. پنجره را می‌گشاید پیچک‌های سبز در زیر باران‌اند. گُرچاکُف روی بستر دراز می‌کشد. نور کم می‌شود، تصویر سیاه و سفید شده است اما به آرامی، چندان که راحت متوجه آن نمی‌شویم. دوربین به چهره‌ی گُرچاکُف نزدیک می‌شود. تصویر تیره شده است. دیگر در دنیای خیال‌ها و خاطره‌های آندری گُرچاکُف جای گرفته‌ایم. فیلم به طور کامل سیاه و سفید شده است. صدای باران می‌آید که به شدت می‌بارد. سگی از چارچوب در دست‌شویی به داخل اتاق می‌آید، و با حضور او ما دیگر از دنیای واقعی هتلی در ایتالیا کنده شده‌ایم، و در روسیه هستیم، در دنیای آندری. تصویری از روسیه. همسر گُرچاکُف اوجنیا را می‌بوسد (این نما

یادآور نمای مشهور *پرسونای* برگمان است). رنگ، و فقط رنگ، ما را از جهان واقعی به دنیای ذهنی و خاطره‌های شاعر روس برده است. در این نما ـ سکانس نور هجده بار دگرگون شده است. رنگ‌ها بارها کم و زیاد شده‌اند، رفته‌اند و برگشته‌اند تا سرانجام نرم و آرام حذف شده‌اند.

مثال دیگر را می‌توان در سکانسی بازیافت که آندری گُرچاکُف به دیدار دومنیکو رفته است. بیرون خانه‌ی دومنیکو رنگی است، اما با ورود گُرچاکُف به خانه، رنگ فیلم آرام سیاه و سفید شده است. از پنجره خاک روسیه را می‌بینیم که به داخل اتاق آمده است. تصویری زیبا و خیره‌کننده از چشم‌انداز تپه‌ها در اتاقی، تصویری که معنای آن هنوز روشن نیست اما در پایان فیلم کامل می‌شود. در ادامه، اشیاء خانه‌ی دومنیکو را می‌بینیم. این طبیعت بی‌جان در نور اندک اتاق قدیمی‌تر هم به نظر می‌رسد. چون دوربین به پنجره می‌رسد می‌بینیم که هنوز نشانی از رنگ و دنیای واقعیت باقی است. چونان حضور طبیعت سرسبز در پس پرده‌های توری روسی. رنگ اندکی باقی است. اما احساس می‌کنیم که رنگ‌ها چیزی کم دارند. همین، سایه‌ای از غم می‌سازد. آندری گُرچاکُف و دومنیکو به نوبت در سایه‌روشن قرار می‌گیرند. نور و رنگ اندوه‌بارند. گُرچاکُف می‌نالد: «این نور پاییز مسکو را به یادم می‌آورد».

در *ایثار* همه چیز، و بیش از همه رنگ‌ها، در خدمت ایجاد ابهام به کار رفته‌اند. فیلم تمثیل جهانی است میان شب و روز، رویا و واقعیت، گذشته و آینده. صحنه‌آرایی یادآور سده‌ی نوزدهم و طرح داستانی پیش‌گویی آینده است. همه کس گویی در خواب حرف می‌زنند، در جهانی سیاه و سفید که گاه نشانه‌ای محو از رنگ‌ها در آن ظاهر می‌شود و آواهایی میان ناله و زوزه‌ی جانوری یا فریاد انسانی از دور به گوش می‌رسد. تمامی سکانس‌های *ایثار* در نوری مات و محو تهیه شده‌اند. حتی سکانس‌های

خارجی در نور روز هم تضاد نورهاو سایه‌ها را نمی‌آفرینند. سکانس‌های داخلی در شب با نوری بسیار اندک به سیاه و سفید گرایش دارند، و مدام رنگ‌های تیره چون سرمه‌ای مایل به مشکی، با خود مشکی، جای‌گزین می‌شوند. دگرگونی در نورگاه مفهوم اساسی سکانسی را تغییر می‌دهد. هم‌چون نور مرموزی که از پنجره‌ی اتاق خواب پسرک به درون می‌ریزد، و یا کاربرد کلاسیک نور در روشن کردن نیمی از چهره‌ی ماریا که سویه‌ی مرموز حضور او را در فیلم برجسته می‌کند. در سکانس‌های داخلی و شب، دوربین بی‌حرکت است. صحنه خالی است و همین فقر صحنه موجب حالت پرتنشی می‌شود. این سکانس‌های داخلی دو بار ظاهر شده‌اند. یک بار به صورت رنگی (البته در چنان زمینه‌ی تیره‌ای که رنگ‌ها به دشواری قابل تشخیص هستند) و باری دیگر به صورت سیاه و سفید. این تصویرها با یک‌دیگر ترکیب شده‌اند، و درنتیجه حالتی رویایی گرفته‌اند. سون نیکویست در گفت‌وگویی با نیکل زند این روش را شرح داده و گفته: «باید چیزی میان رنگی و سیاه و سفید می‌یافتیم و آن را در این ترکیب پیداکردیم». رنگ‌های به یادماندنی در سکانس‌های خارجی یا سبزی درخت‌ها و علف‌زارست، و یا شعله‌های آتش در سکانس آتش‌سوزی. اما این‌ها برای فیلمی به نسبت طولانی بسیار کم‌اند. این فقدان رنگ‌ها سبب می‌شود که واپسین تصویرهای فیلم، درختی در زمینه‌ی نور آفتاب که بر آب‌های دریا می‌درخشد، چنین ماندگار و قدرت‌مند بر ذهن تماشاگر حک شود.

فیلم‌برداری ایثار

فیلم‌برداری تمامی آثار تارکوفسکی نوآورانه و وفادار به خواست او در ایجاد روحیه‌ی هر فیلم بود. زیبایی‌های تصویری آثار او خیره‌کننده‌اند، و

این بی‌شک مدیون مهارت و تجربه‌ی فیلم‌بردارانش هم بود. ***آندری روبلف*** به عنوان کار یک فیلم‌بردار نیز یک حادثه‌ی سینمایی است. سون نیکویست گفته که با دیدن این فیلم در آغاز دهه‌ی ۱۹۷۰ این آرزو را در دل یافت که روزی با تارکوفسکی کار کند.[1] با وجود احترامی که برای فیلم‌بردارهای آثار او قائلیم باز باید گفت که بر هر قاب تصویر فیلم‌های ***سولاریس***، ***آینه***، ***استاکر***، ***نوستالگیا*** و ***ایثار مُهر*** آشکار روش بیان تارکوفسکی را همراه دارند، اما هر کدام کار یک فیلم‌بردار بوده‌اند، و آن‌ها تفاوت‌های زیادی در پیشینه و روش کار با هم داشتند. جالب این است که هر یک از این پنج نفر (یوسُف، رربرگ، کینیاژینسکی، لانچی و نیکویست) بر این باورند که به روش ویژه‌ی بیان شخصی و اعتقادهای حرفه‌ای خویش وفادار بوده‌اند. کینیاژینسکی فیلم‌بردار ***استاکر*** گفته که تارکوفسکی از معدود سینماگران شوروی بود که می‌دانست سینما پیش از هر چیز و مهم‌تر از هر چیز هنری تصویری است. نیکویست گفته که از دانش عظیم تارکوفسکی در زمینه‌ی فیلم‌برداری مات مانده بود، و حساسیت او به نورپردازی برایش خیلی جالب بود.

در میان کارهای تارکوفسکی نمونه‌ی ***ایثار*** جای‌گاهی ویژه دارد. این به دلیل کار سون نیکویست بود که خود شهرت فراوانی، به ویژه به دلیل همکاری با برگمان، داشت. نیکویست به حق یکی از بزرگ‌ترین فیلم‌بردارهای تاریخ سینما دانسته شده است. هم‌چون برگمان او نیز پسر یک کشیش سوئدی بود. به سال ۱۹۲۲ متولد شد و زمانی که برای کار در ***شب دلقک‌های*** برگمان در سال ۱۹۵۳ برگزیده شد فیلم‌برداری چهل فیلم را به پایان رسانده بود. شش سال بعد فیلم‌برداری ***چشمه‌ی باکره‌ی*** برگمان

---

1. V. A. Johnson and G. Petri, *op. cit.*, P.47.

را به عهده گرفت که یکی از مهم‌ترین کارها در زندگی حرفه‌ای و هنری اوست. از آن پس فیلم‌برداری بیشتر فیلم‌های برگمان با او بود. شاهکارهایی چون **نور زمستانی**، **شرم**، **مصیبت آنا** (نخستین فیلم رنگی برگمان) و **فریادها و نجواها** را به عهده گرفت. از جمله کارهای بزرگ دیگر او **فانی و الکساندر** برگمان و چند فیلم مهم وودی آلن از جمله **جنایت و جنحه**، **زن دیگر**، و اپیزود **توطئه‌ی ادیپ** در **داستان‌های نیویورکی** است. برگمان همواره شیفته‌ی کار نیکویست بود. به او آزادی عمل می‌داد و توانایی‌اش در کار با نور را می‌ستود.[1] یک بار گفت که رنگ‌ها را با نیکویست کشف کرده است. برگمان و نیکویست را «استادان رنگ‌ها و نور شمالی» نامیده‌اند. رنگ‌های مات و نور یک‌دست حالتی متافیزیکی به کارهای مشترک آنان داده‌اند. نیکویست گفته: «شعار من این است. با کمترین میزان رنگ و نور کار کن. هیچ‌چیز بیش از شدت نور ویرانگر تاثیر یک نما نیست. من با کم‌ترین میزان ممکن نور و رنگ بیشترین تضاد میان نورها و میان رنگ‌ها را به دست آورده‌ام.... بارها در جریان کار حرفه‌ای خود این احساس را داشتم که در حال فیلم‌برداری کلام و واژه‌ها هستم و نه تصاویر. در حالی که سینما روایت با تصاویر است. مردم از یاد برده‌اند که سینمای خاموش به یاری تصاویر داستان می‌گفت. من هم در جستجوی روش داستان‌گویی با تصاویر هستم، و به همین دلیل از کار کردن با تارکوفسکی لذت می‌برم».[2] نیکویست حکایت کرده که وقتی از تجربه‌ی جان هوستن در **موبی دیک** در مورد نورهای ملایمی که بدون نیاز به فیلتر تهیه شدنی هستند حرف می‌زد تارکوفسکی سخت به هیجان

---

1. S. M. Kapkinsky ed, *op. cit.*, p.110.
2. *Sweden Now*, no.4, 1986, p.44.

آمد.[1] میان نیکویست و تارکوفسکی دوستی عمیقی شکل گرفته بود. او درباره‌ی کار با تارکوفسکی و همکاران‌اش در *ایثار* گفت: «به راستی که ما نیازی به سخن گفتن با هم نداشتیم. همگی‌مان یک راه را در برابر داشتیم. گویی یک بار دیگر بابرگمان کار می‌کردم. مبادله‌ی کلامی اندک، لبخند و اشاره بسنده بودند. هرگز پیش از این با کارگردانی همکاری نداشتم که هم‌چون تارکوفسکی خود را وقف بیدار کردن احساسات در دیگران کند... آندری کار دشواری را پیش از آغاز فیلم‌برداری *ایثار* به عهده گرفت تا به ما آزادی بیشتری بدهد. آزادی در یافتن بدیل‌هایی خودانگیخته در مسائل جزیی. آندری مردی بااراده است. او به خواست خودش ترک روسیه را برگزید، فیلم‌برداری در گوتلند را برگزید، و کار با درون‌مایه‌ای چنان استثنایی را برگزید. به راستی *ایثار* فیلمی است مصمم، افسون‌گر و دارای بافت دیداری یکه و بی‌بدیل».[2]

نیکویست پس از نمایش *ایثار* در مورد کار با تارکوفسکی توضیح بیشتری داد و یادآور شد که تارکوفسکی هم مجذوب «نور شمالی» بود: «بیشتر سکانس‌های *ایثار* را در روزهای ابری و مه‌آلود فیلم‌برداری کردیم تا آن رنگ‌های زیبا و آرام و بدون تضاد را به دست آوریم. برای سکانس‌های سیاه و سفید نور آسمان کافی بود. اما برای سکانس‌های رنگی ناچار به استفاده از نور مصنوعی می‌شدیم تا تاثیر مستقیم نور خورشید را از بین ببریم. برای به دست آوردن رنگ‌های دل‌خواه در گوتلند کار اصلی ما در فاصله‌ی ساعت دو تا هفت بامداد یا پس از ساعت هفت شامگاه ادامه می‌یافت. در سینمای سوئد فیلم‌بردار مسوول نورپردازی و نیز قاب‌بندی تصویرهاست. در ابتدای همکاری با

---

1. V. A. Johnson and G. Petri, *The Films of Andrei Tarkovsky, A Visual Fugue*, P.48.
2. *Sweden Now*, no.4, 1986, p.44.

تارکوفسکی بارها سخت از او رنجیدم، چرا که او همواره دوربین را خودش در دست می‌گرفت، و از پشت آن به صحنه‌ی کار می‌نگریست. سرانجام در این مورد با او صحبت کردم. او به من توضیح داد که اگر نتواند از عدسی دوربین به موضوع نگاه کند، توانایی ادامه‌ی کار را نخواهد داشت. گفت که این کار به او الهام می‌دهد. من دلیل او را درک کردم، و بعد از آن با هم دوست شدیم. کار او در گستره‌ی مکتبی متفاوت جای داشت. آسان نیست که آدم با کارگردان‌هایی از مکتب‌های مختلف کار کند».[1] در همین گفت‌وگو نیکویست آشکارا متاثر از تارکوفسکی گفته: «امروز در سینما کاری بیش از فیلم‌برداری گفتار انجام نمی‌دهیم، و از یاد برده‌ایم که باید به یاری تصویرها سخن بگوییم... تارکوفسکی راست گفته که امروز تمام نیروی کارگردان در جست‌وجوی پول به هدر می‌رود. بحث‌ها دیگر از مساله‌ی هنری گذشته و به مساله‌ی مالی تبدیل شده‌اند». نیکویست سپس کارهای برگمان و تارکوفسکی را با هم مقایسه می‌کند، و می‌گوید در حالی که تارکوفسکی شیفته‌ی ترکیب عناصر دیداری و زیبایی نقاشی‌گونه بود، سینمای برگمان بازگوی سادگی است و تمام پیچیدگی‌ها را در سیمای انسانی می‌جوید.

زیبایی تصویری *ایثار* نتیجه‌ی مهارت و تجربه‌ی طولانی نیکویست هم هست. در این فیلم تعقیب آهسته‌ی موضوع متحرک با دوربین بر هر حرکت دیگر چیره است. در حالی که فاصله‌ی دوربین با موضوع تقریباً همواره ثابت می‌ماند. این حرکت (که درایر آن را «نمای تعقیبی» می‌خواند) از اهمیت موقعیت دوربین کم می‌کند و جنبه‌ی واقعی‌تری به حرکت موضوع می‌بخشد. این جنبه به دلیل کارکرد نما ـ سکانس شدت

1. *Cahiers du cinéma*, juin 1986 (Le journal p.iii).

می‌یابد. در آثار تارکوفسکی حرکت کند دوربین، مفهوم ویژه‌ای از زمان و مکان می‌آفریند و این نکته در *ایثار* بیشتر به چشم می‌آید. نیکویست یادآور شده که دو نگاتیو رنگی و سیاه و سفید در چاپ‌گر دیداری در هم آمیخته می‌شدند تا رنگ دلخواه تارکوفسکی به دست آید.[1] این تجربه را تارکوفسکی پیش‌تر در *استاکر* هم به دست آورده بود.[2] *استاکر* و *ایثار* به طور عمده در نور سپیده‌دم یا غروب فیلم‌برداری شده بودند. *ایثار* بیشتر از ساعت دو صبح گوتلند در ماه مه، وقتی که تازه آفتاب تابستانی در آن جزیره‌ی شمالی غروب کرده بود. تارکوفسکی خواسته بود تا برگ درخت‌ها با دقت رنگ‌آمیزی شوند. برخی برگ‌ها با اسپری طلایی و سبز شده بودند. در *استاکر* هم درخت‌های منطقه‌ی ممنوع با اسپری سبز تیره رنگ‌آمیزی شده بودند. کینیاژینسکی گفته که در *استاکر* هیچ نمایی بیش از دو بار فیلم‌برداری نشد. چون تارکوفسکی به دقت می‌دانست که چه می‌خواهد. مشکل این بود که گاهی کار را متوقف می‌کرد تا بیاندیشد. لودمیلا فه‌ای‌گینووا که همکار تدوین‌گر در *کودکی ایوان* بود به یاد دارد که حتی در همان نخستین فیلم بلند هم تارکوفسکی فقط دو برداشت تهیه می‌کرد. همه چیز مطابق میل او پیش می‌رفت: «گویی دنیایی که لحظه‌ای پیش ساخته اکنون در فیلم شکل می‌گیرد». فه‌ای‌گینووا به «دشوارترین تجربه» در زندگی هنری‌اش اشاره کرده و آن را *آینه* دانسته است. او گفته که ریشه‌ی این دشواری در این بود که «ما باید نظم‌های گوناگون روایی را می‌آزمودیم».[3] در تدوین *استاکر* تارکوفسکی به تدوین‌گر گفته بود که «این صدا در طرح من نبود، و من آن را نشنیده‌ام. [او طرح هر سکانس را نیم

---

1. H. Niogret, "Entrtien avec Seven Nykvist, *Positif*, no.324, fevrier 1988, p.26.
2. V. A. Johnson and G. Petri, *op. cit.*, P.48.
3. *ibid*, p.55.

ساعت پیش از شروع فیلم‌برداری آماده می‌کرد] این را حذف کن». در نظام فیلم‌سازی شوروی تدوین کامل و نهایی وجود نداشت. تدوین پس از هر نوبت فیلم‌برداری شکل می‌گرفت. تارکوفسکی با این کار موافق بود و می‌گفت که این تصور بهتری از ضرورت‌های ادامه‌ی کار برای او فراهم می‌آورد. در **نوستالگیا** تهیه‌ی تمامی راش‌ها به امید تدوین نهایی پس از پایان فیلم‌برداری برای تارکوفسکی آسان نبود. در مقاله‌ای با عنوان «در میان دو دنیا» نکته را شرح داده است.[1]

کار در نظام متفاوت غربی تارکوفسکی را آسان‌پسند نکرد. او همواره به آن‌چه خودش درست می‌دانست وفادار ماند. فقط در آخرین فصل کار سینمایی‌اش، در زمان تدوین **ایثار** کمی نرم شد. **ایثار** به پیشنهاد تدوین‌کنندگان و همکاران تارکوفسکی از ۲۱۵ دقیقه به ۱۴۹ دقیقه کاهش یافت. دو سکانس حذف شدند. یکی معرفی خانواده‌ی الکساندر در آغاز فیلم، و دیگری نامه نوشتن الکساندر برای اعضاء خانواده‌اش. لزژیلوفسکی نوشته که قانع کردن تارکوفسکی البته آسان نبود، اما سرانجام او قبول کرد. این سان آن‌ها به تعهد اوّلیه‌ی خود به تهیه‌کنندگان که فیلم حداکثر ۱۳۰ دقیقه خواهد بود «تاحدودی» وفادار ماندند.

تدوین

به گمان نخستین گروه از سینماگران شوروی در دهه‌ی ۱۹۲۰ نمای سینمایی بازتاب «ناتورالیستی» واقعیت عینی بود، و سینماگر فقط به یاری تدوین می‌توانست «از این واقعیت عینی فراتر برود، و آن را دگرگون کند». به نظر آنان، کنش تدوین از سینما به جای ثبت‌کننده‌ی مکانیکی واقعیت،

---

1. *ibid*, p.78.

یک هنر تازه می‌سازد، و به تماشاگر آموزش می‌دهد که «واقعیت دگرگون‌شدنی است». وسوالد پودوفکین در پی لف کولشف و سرگی آیزنشتاین تدوین را «قلب فراشد فیلم‌سازی» خواند، و آن را به پنج رده‌ی اصلی تقسیم کرد. آیزنشتاین «بهترین نمونه‌ی تدوین» را دیالکتیکی نامید، و کوشید تا این نظریه‌ی فرمالیستی را ثابت کند که تدوین سازنده‌ی معنایی تازه است. البته، باید گفت که واپس‌ماندگی تکنولوژیک در تهیه‌ی نماهای دلخواه هم به سهم خود این تکیه به تدوین را بیشتر توجیه می‌کرد. حتی در آثار ژیگا ورتوف هم که قرار بود تداوم نماها تداوم امور واقعی باشد، باز فرض «منطق کنار هم نشستن نماها» نقش بیشتری به تدوین می‌داد. فقط در آثار الکساندر داوژنکو بود که نقش و سهم نماها بیش از توانایی ترکیبی آن‌ها در فراشد تدوین دانسته شد. داوژنکو معتقد بود که باید کار را از عناصر هر نما آغاز کرد. تارکوفسکی با یاد از سکانس کشته شدن واسیلی شخصیت اصلی زمین داوژنکو بر این باور بود که تدوین سریع در این سکانس فقط به دلیل محدودیت سطح تصویر و فقدان عوامل راه‌گشای فنی، تحمیل شده است.[1]

آن‌چه در شوروی تجربه شد یکه نبود. در سینمای کلاسیک آمریکا هم نمونه‌هایی دقیق و عالی از تدوین یافتنی است. نظریه‌های به‌سامانی هم در مورد تدوین ارائه شدند. اما همواره کوشش در ایجاد تعادل میان وزنه‌های «نماهای دقیق» و «تدوین نرم» بود. دیدگاه افراطی‌ای که تدوین را عنصر اصلی زیبایی‌شناسانه در هنر فیلم معرفی کند، چندان مقبول نبود، اما نمونه‌هایی بزرگ از تکیه‌ی دست‌کم سکانس‌های کلیدی فیلم به تدوین کم نبودند. روبرتو روسلینی یکی از بزرگان سینمای اروپا بود که

---

1. A. Tarkovsy, *Sculpting in Time*, pp.70-71.

«جزم اهمیت تعیین‌کننده‌ی تدوین» را زیر سئوال برد. او یک بار گفت: «در سینمای خاموش، تدوین معنایی خاص داشت، زیرا جای‌گزین و بیان‌گر زبان گفتاری می‌شد. افسانه‌ی تدوین از سینمای خاموش به ما رسیده است، در حالی که بخش مهم معنایش را امروز در سینمای گویا دیگر از کف داده است».[1] در آثار خود روسلینی بارها تقطیع چنان نرم و روان صورت می‌گرفت که در بیشتر موارد تماشاگر متوجه دگرگونی نمی‌شد، و از آن‌جا که قرار هم نبود که از راه تقطیع نماها معنایی خاص مطرح شود، شیوه‌ی «تدوین نادیدنی» او هیچ جای خالی‌ای در ساختن معناها فراهم نمی‌آورد. به نظر آندره بازن، تدوین در سینمای گویا برخلاف تدوین در سینمای خاموش بازتابی است از ضرباهنگ طبیعیِ دقت و حرکتِ مسیر نگاه تماشاگر و دیگر در خدمت «منطقی از پیش ساخته و پرداخته» قرار ندارد. سینمای استوار به تدوین با پیش کشیدن مفهومی ثابت و مطلق، آزادی تاویل تماشاگر را محدود می‌کرد. از آن‌جا که واقعیت صریح، یکه و تک‌معنایی نیست، تدوین باید ابهام وجودی تصویر را نمایان کند، و نه این که برای آن یک معنای مطلق ابداع کند.[2] بر اساس دیدگاه روسلینی و بازن بود که موج نوی سینمای فرانسه آغاز شد و نقادی از سینمای استوار بر تدوین جدی گرفته شد. ژیل دلوز در کتاب *تصویر ـ زمان* خود گفته که به رغم کوشش سینماگران و نظریه‌پردازان کلاسیک و به ویژه آیزنشتاین مساله‌ی تدوین هنوز به گونه‌ای درست مطرح نشده و در سینمای مدرن اساس تدوین را باید در خود تصویر یافت. این‌جا ترکیب درونی هر واحد

---

1. G. Mast and M. Cohen eds, *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, 1974, p.123.

R. Rossellini, Le cinéma revele, Paris, 1984, p.54.

2. A. Bazin, *Qu est-ce que cinéma?*, Paris, 1985, pp.63-80.

تصویری اصل تدوین را تعیین می‌کند. با این همه دلوز قبول دارد که هنوز راه درست تدوین مدرن یافت نشده است.[1]

برای فهم دیدگاه تارکوفسکی در مورد تدوین و نقد او از سینمای کلاسیک شوروی باید به بحث او در مورد زمان همچون اصل تعیین‌کننده‌ی تصویر سینمایی بازگردیم. به‌گمان او هر نما یک شکل ویژه از فشردگی زمان است که کشف این شکل خاص، تعیین‌کننده‌ی قاعده‌ی جای‌گزینی آن با نمای بعدی است. در هر شکل از تداوم نماها اصلی مشخص برآمده از نظم نشانه‌ای نماها یافتنی است. زیرا زمان مُهر شده در هر نما از موضوع آن نما نیز شکل گرفته است. یک قانون جاودانی و همیشگی وجود ندارد. نباید روی میز تدوین مجموعه‌ای بنا به دیدگاهی از پیش شکل گرفته تحقق یابد. آن‌جا در بهترین حالت فقط همانندی درونی نماها کشف می‌شود، و این هم در فراشدی که تمامیّت فیلم را می‌سازد، گام به گام کشف می‌شود: «ضرباهنگ به هیچ‌رو، از طول نماهای تدوین شده به دست نمی‌آید، بل دستاورد نیروی زمان است که در خود نماها فشرده شده است. تدوین تعیین‌کننده‌ی ضرباهنگ نیست و دست بالا مشخصه‌ی روش و سبک کارگردان است. زمان به رغم تدوین نماها، در آن‌ها جای دارد، و به هیچ‌رو به دلیل تدوین شکل نمی‌گیرد. کارگزدان باید گذر زمان در هر واحد تصویری را در پشت میز تدوین کشف کند».[2]

از نظر تارکوفسکی عنصر حاکم و نیرومند در هر فیلم ضرباهنگ آن

---

1. G. Dleuze, *L'image-temps*, Paris, 1985, pp.59-60.

برای شرحی مفصل‌تر از مساله‌ی تدوین در سینما بنگرید به: ب. احمدی، *از نشانه‌های تصویری تا متن، به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*، چاپ سوم، تهران، ۱۳۸۱، صص ۱۷۱-۱۸۵.

2. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.117.

است که زمان را در هر واحد تصویری فیلم بیان می‌کند. نمی‌شود فیلمی را بدون حس زمان که در نماها می‌گذرد متصور شد. اما می‌توان فیلمی را به تصور آورد که در آن بازیگری نقش نداشته باشد، و فاقد موسیقی باشد یا حتی تدوین نشده باشد: «فیلم برادران لومیر **رسیدن قطار** (۱۸۹۵) چنین اثری است. یکی دو فیلم سینمای زیرزمینی آمریکا نیز چنین‌اند. یکی از آن‌ها برای نمونه، مردی را نشان می‌دهد که خوابیده است و بعد او را می‌بینیم که بیدار می‌شود. سینما با نیروی ساحرانه‌اش آن لحظه را نامنتظر و سرشار از نیرویی تاثیرگذار می‌کند».[1] اشاره‌ی تارکوفسکی به فیلم ***خواب*** اندی وارهول (۱۹۶۳) است. این فیلم که در اصل شش و نیم ساعت طول می‌کشد، فاقد تقطیع سکانس‌هاست. تارکوفسکی در ادامه‌ی بحث خود از یک فیلم ده دقیقه‌ای پاسکال اوبیه مثال می‌آورد که فقط از یک نما شکل گرفته و تماشاگر به تدریج در دل طبیعت، مردی را می‌بیند که خوابیده، یا مرده، یا کشته شده است: «این مرد به گونه‌ای توان‌مند ما را به خاطرات حادثه‌هایی بازمی‌گرداند که دنیای معاصر را تکان داده‌اند. این فیلمی است فاقد تدوین، بازیگر و دکور که به هررو ضرباهنگ گذر زمان در هر واحد تصویری‌اش حاضر است، و هم‌چون نیروی سازمان‌دهنده‌ی تکامل نمایشی فیلم کار می‌کند».[2]

هیچ یک از عناصر شکل‌دهنده‌ی فیلم، از جمله تدوین، به گونه‌ای مجرد معنا ندارند، و به هیچ‌رو نمی‌توانند تعیین‌کننده‌ی منش یک فیلم باشند. کل فیلم یک اثر هنری است، هرچه هم یک سکانس یا حتی یک

.1. *ibid*, pp.113-114.

2. *ibid*, p.114.

پاسکال اوبیه متولد ۱۹۴۲ نویسنده و ناقد سینما و همکار ژان لوک گدار در تهیه‌ی چند فیلم و سازنده‌ی فیلمهای تجربی، و از جمله *ترانه‌ی بازگشت* در سال ۱۹۷۵ است.

نما به گمان ما زیبا و تاثیرگذار بیایند، یا تدوین در سکانسی تاثیری عظیم ایجاد کند. تدوین با تمام تاثیرهایی که در لحظه‌ای خاص می‌سازد فقط یکی از عوامل سازنده‌ی افق هنری تمامیّت فیلم است. کولشف که اعلام می‌کرد «فیلم روی میز تدوین ساخته می‌شود» نشان می‌داد که نیروی سازندگی دیگر عناصر را دست کم می‌گرفت. این ادعای او هم که تدوین مهم‌ترین عنصر شکل‌دهنده‌ی سینما، و ویژه‌ی این هنر است باطل است. تارکوفسکی به درستی یادآور شده: «به راستی هر شکل بیان هنری با تدوین [عناصر شکل‌دهنده] سروکار دارد. یعنی ناگزیر است که عناصر را برگزینند، و این برگزیده‌ها را گردهم آورد».[1] تدوین سینمایی فقط یکی از شکل‌های این گردهم آوردن است که در فراشد ساختن فیلم روی می‌دهد. برخلاف نظر آیزنشتاین این «کنار هم چیدن» امری ویژه‌ی سینما نیست.[2] آن‌چه آیزنشتاین تدوین عالی و دیالکتیکی خوانده یعنی معنایی که از کنار هم قرار گرفتن دو نمای متضاد شکل می‌گیرد، جز بیانی مکانیکی نیست. هنرمند هرگز نباید تاثیرهای متقابل عناصر را چون تاثیرهای متقابل مفهوم‌ها پیش بکشد، و بدتر این که چنین کاری را هدف اصلی کار خود تلقی کند. هنر به موارد مشخص و مادی وابسته است،[3] و مفاهیم زاده‌ی مکانیکی و همواره یک شکل نیستند.

هیچ چیز ساده‌گراتر و ابتدایی‌تر از سه تصویر پی‌درپی از مجسمه‌های یک شیر در **رزمناو پوتمکین** نیست. در سه نمای این فیلم شیری در سه حالت نشسته، در کار برخاستن، و جهش دیده می‌شود، که این سه

---

1. *ibid*, p.114.

۲. تارکوفسکی لفظ روسی Skleika را به کار برده که در فارسی برابر دقیقی ندارد و من ان را به «کنار هم چیدن» ترجمه کرده‌ام. در برگردان انگلیسی اصطلاح Collage برگرفته از لفظ فرانسوی به کار رفته است.

3. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.115-116.

تصویر خود نتیجه‌گیری از سکانسی است که در آن مردم شهر ادسا به دفاع از ملوانان انقلابی برخاسته‌اند، و شورش آغاز شده است. رابطه‌ی ساده‌گرا و استعاره‌ی پیش پاافتاده‌ی شیر یعنی قدرت، و جهش شیر یعنی انقلاب مردمی، به کنار، این چه برداشت بچگانه‌ای است که دیالکتیک مارکس را به تضاد میان شیر نشسته و شیر در حال جهش فرو می‌کاهد؟ نگرش ایدئولوژیک آیزنشتاین، سینمای جانب‌دار او، کاهش همه‌ی حس‌ها، عاطفه‌ها و دیدگاه‌ها به نگرش‌های رودرروی متضاد طبقاتی، سبب شده که او هم‌چون کولشف درکی مکانیکی از تداوم نماها را به جای دیالکتیک زنده و متداوم پیش بکشد. هماهنگی درونی‌ای میان آن فهم مکانیکی از کنش و تاریخ با این فهم مکانیکی از فن و ابزار بیان وجود دارد. درنتیجه، چنان که بازن به دقت نشان داده بود تداوم درونی چیزها که در دل ابهام نماها نهفته است به بیان سرراست و مکانیکی کاهش می‌یابد.

تارکوفسکی در انکار اصول سینمای استوار به تدوین دلیل دیگری نیز دارد. او بر این باور است که این اصول امکان نمی‌دهند تا فیلم فراتر از محدوده‌ی کادر برود، و تماشاگر نمی‌تواند به تجربه‌ای شخصی و مستقل از آن‌چه فراسوی نگاه او می‌گذرد، دست یابد. درواقع، سینمای استوار به تدوین به تماشاگر اجازه نمی‌دهد تا خودش به طور مستقل بیاندیشد و اندیشه‌اش هرگز فراسوی پرده‌ی سینما نخواهد رفت: «آیزنشتاین این امکان را از تماشاگر آثارش سلب می‌کند که احساس آن‌ها وابسته به کنش در برابر آن‌چه می‌بینند باشد. وقتی در *اکتبر* او تصویر کرنسکی را با تصویری از بالالایکا کنار هم قرار می‌دهد روش او تبدیل به هدف می‌شود... سازمان‌دهی تصویر به هدفی در خود تبدیل می‌شود و مولف در واقع به تماشاگر هجوم می‌آورد، و واکنش خودش را در برابر آن‌چه

روی می‌دهد، به او تحمیل می‌کند».[1] ژیل دلوز در *تصویر ـ زمان* نوشته: «تارکوفسکی در یک متن عالی خود کشف کرده که مساله‌ی اصلی سینما شیوه‌ی فشردگی زمان در یک نماست»، و افزوده که تارکوفسکی در برابر بدیل قدیمی نما یا تدوین آشکارا جانب نما را گرفته است.[2]. دلوز می‌نویسد که فقط با در نظر گرفتن حکم تارکوفسکی که «زمان در هر نما، باید به گونه‌ای مستقل یعنی بر اساس منطق درونی خودش جاری شود» می‌توان از تصویر-حرکت (نما) به تصویر ـ زمان (تدوین) رسید: «با فشرده شدن زمان در هر نما خواهیم توانست به تعمیم نظری یا به مفهومی دست یابیم. اما آیزنشتاین از این‌رو ناچار به تدوین روی آورد که مفهوم مورد نظرش را نمی‌توانست از هر نما به دست آورد».[3]

تارکوفسکی به عنوان یک مثال از کاستی‌های «سینمای استوار به تدوین» از سکانس جنگ روی دریاچه در فیلم *الکساندر نوسکی* آیزنشتاین یاد کرده است. به گمان او این‌جا آیزنشتاین بی‌توجه به ضرورت به نظم آوردن نماهای متفاوتی که از نظر تنش زمانی یکسان‌اند، تمام دقت خود را بر تدوین نماهایی کوتاه متمرکز کرد، و کوشید تا پویایی و حرکت جنگ را از راه و به وسیله‌ی این نماهای کوتاه که به سرعت جای‌گزین یک دیگر می‌شوند، نمایان کند. درنتیجه، جدا از جای‌گزینی بسیار سریع نماها،

---

1. *ibid*, p.118.

برگردان انگلیسی (و نیز فرانسوی در ص ۲۱۲) دقیق نیست. در فیلم *اکتبر* نه کرنسکی بل «سخنگویان یک حزب خرده‌بورژوایی» هستند که با بالالایکا قیاس شده‌اند. در برگردان آلمانی کتاب تارکوفسکی نکته درست ترجمه شده است:

A. Tarkowskij, *Die Versiegelte Zeit, Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films*, Ullstein, Frankfurt a. M., 1986, p.137.

بنگرید به نمای ۴۵ از فیلمنامه‌ی *اکتبر* در:

S. M. Eisenstein, *Three Films*, London, 1974, p.51.

2. Deleuze, op. cit., pp.59-60.
3. *ibid*, p.61.

تماشاگر احساس می‌کند که همه چیز سست و غیر طبیعی هستند. ضرباهنگ سریع و مناسب جنگ نه از سرعت جای‌گزینی نماها در تدوین بل از حرکت‌ها در هر نمای فیلم به دست می‌آید. در جنگ چنان که آیزنشتاین نشان می‌دهد، نماها از بار اصیل زمان‌مند خود تهی می‌شوند، و قرار می‌شود که تدوین‌گر حرکت را بیافریند. نماهای جنگ او ایستا و ضعیف هستند.[1] در *آندری روبلف* در سکانس حمله‌ی تاتارها به شهر ولادیمیر، تارکوفسکی از حرکت آهسته سود برد. این نمونه‌ای است از سینمای استوار به نما که در برابر نمایش جنگ به شیوه‌ی آیزنشتاین قرار می‌گیرد. در نمایی طولانی یکی از شاگردان روبلف از برابر تاتارها می‌گریزد و کنار درخت‌ها تیری بر پشت او می‌نشیند. او به سوی دوربین پیش می‌آید و با حرکتی آرام به درون چشمه‌ای می‌افتد و آب به روی عدسی دوربین می‌پاشد. تاتارها در حرکتی آهسته با مدافعان شهر می‌جنگند. و بعد پرندگانی سفید از حاشیه‌ی تصویر به سوی دوربین پرواز می‌کنند. خشونتی بی‌پایان در یک سو و آرامش ناب در سوی دیگر. این همه احساسی دوگانه در ما پدید می‌آورند. احساسی که در روبلف هم پدید آمده است. چرا که او تاتاری را می‌کُشد، تا دختری جوان را نجات دهد. حرکت‌های آرام و آهسته در دل جنگی خونین معنایی تازه ساخته‌اند. این هم کشف و اختراع تارکوفسکی نیست. کافی است که سکانس جنگ نهایی در باران را در یک شاهکار دیگر سینما (که بر تارکوفسکی تاثیری ماندگار داشت) *هفت سامورایی* آکیرا کوروساوا به یاد آورید. شیوه‌ای که خود کوروساوا سال‌ها بعد آن را به شکلی دیگر در *آشوب* تکرار کرد.

---

1 A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.119.

برخلاف آیزنشتاین که برای او به‌گفته‌ی خودش «مساله‌ی تدوین حل شده بود»، تدوین از نظر تارکوفسکی یک شگرد بیان سینمایی است که هرگز حل نخواهد شد، و همواره در تجربه و آزمون راه‌هایی تازه پیش روی سینماگر و تدوین‌گر قرار می‌دهد. در *آینه* در سکانس ورود مادر به راهروی چاپ‌خانه حرکت او به ناگاه آهسته می‌شود و پس از چند ثانیه دوباره عادی می‌شود. این شگرد در حرکت بازی‌گوشانه‌ی لیسا در راهرو نیز تکرار می‌شود. به‌گفته‌ی خود تارکوفسکی هرچند تماشاگر به سرعت متوجه این ترفند نمی‌شود اما احساسی مبهم از رویدادی نامتعارف و شگفت‌انگیز در دل او بیدار می‌شود. گویی تمامی فضای ترس و خفقان چاپ‌خانه در او هم زنده می‌شود. انگار هیچ چیز روال معمولی و متعارف خود را طی نمی‌کند و عادت‌های ما به طبیعی انگاشتن رویدادها و امور با همین درهم شکستن «حرکت معمولی و طبیعی» عوض می‌شوند.[1]

نما ـ سکانس

در *کودکی ایوان* تعداد نماهایی که بیش از دو دقیقه طول بکشند بسیار کم‌اند. در *آندری روبلف* نماها طولانی‌تر شده‌اند، و برخی حتی سه دقیقه طول می‌کشند. طولانی‌ترین نمای *سولاریس* چهار دقیقه است. در *آینه* (کوتاه‌ترین فیلم تارکوفسکی که ۱۰۶ دقیقه است و از دویست نما شکل گرفته) میانگین نماها فقط نیم دقیقه است. طولانی‌ترین نما گفتگوی ناتالیا با الکسی درباره‌ی ایگنات است که سه و نیم دقیقه به طول می‌انجامد. تا این‌جا سینمای تارکوفسکی بنا به معیارهای غربی نیز سینمای نماهای طولانی نیست. در *استاکر* دگرگونی اصلی روی می‌دهد. بیشتر نماها بیش

---

1. *ibid*, p.110.

از دو دقیقه طول می‌کشند، و نماهای چهار دقیقه‌ای فراوان‌اند. طولانی‌ترین نمای فیلم (طولانی‌ترین نمای سینمای تارکوفسکی تا آن زمان) و شش دقیقه و پنجاه ثانیه طول می‌کشد. در *نوستالگیا* آندری گُرچاکُف شمع روشن را در هشت دقیقه و چهل و پنج ثانیه به سوی مجسمه می‌برد. فیلم *ایثار* که بیست و سه دقیقه طولانیتر از *نوستالگیا*ست، همان تعداد نما را در بر دارد (۱۱۵ نما). نمایی نُه دقیقه و بیست و پنج ثانیه طول می‌کشد. نماهای پنج و شش دقیقه‌ای فراوان‌اند. پیشنهاد اتو به الکساندر که به دیدار ماریا برود هفت دقیقه و دوازده ثانیه طول می‌کشد.

نماهای طولانی آثار تارکوفسکی کار تدوین نرم و آرام را ساده‌تر می‌کنند. *آینه* از دویست نما شکل گرفته است. شماری اندک در قیاس با فیلم‌های دیگر که به طور معمول در زمانی برابر با آن (صد و شش دقیقه) دست‌کم از پانصد نما تشکیل می‌شوند. در *نوستالگیا* سه بار کوشش آندری گُرچاکُف برای رساندن شمع به پای مجسمه در یک نما ـ سکانس نمایش داده می‌شود که بیش از هشت دقیقه طول می‌کشد. سکانس تنهایی گُرچاکُف در اتاق هتل فقط از دو نما شکل گرفته است. در *ایثار* دو نما ـ سکانس مشهور با هم حدود هفده دقیقه طول می‌کشند. نما ـ سکانس تمهیدی است که موضوع واقعی‌تر می‌نماید. نمایی است چندان طولانی که بدون استفاده از تقطیع سکانسی کامل پیش می‌رود. در این حالت، موضوع یک دست‌تر نمایان می‌شود، و رمزگان رایج کمتر به کار گرفته می‌شوند. گویی خود تماشاگر در همان تداوم زمانی در جریان پیشرفت رویدادها و شکل‌گیری کنش‌هاست. ناقدان ایراد می‌گیرند که بیان در جریان نما ـ سکانس یکدست خواهد شد، اما این امری مطلق نیست. چرا که در نما ـ سکانس نیز هم‌چنان با گزینش مکان، قاب تصویر، زاویه‌ی دید دوربین، سرعت و شیوه‌ی حرکت دوربین روبروییم. یعنی آن‌چه

می‌بینیم یکی از امکانات است و هرگز با خود واقعیت یکی نمی‌شود.

در نما ـ سکانس به دلایل مختلف از جمله نامتعارف بودن آن، توجه تماشاگر به کنش‌های اصلی بیشتر می‌شود. نشانه‌شناس ایتالیایی بته‌تینی می‌گوید که نما ـ سکانس فقط و به سادگی بازگشت به نخستین فیلم‌های سینمایی که هنوز در آن‌ها شگردهای تدوین یافت نشده بودند، نیست. این تمهید کارکرد ضمنی تدوین را کاهش می‌دهد و توجه به روایت سینمایی را بیشتر می‌کند. در فیلم‌های خبری‌ای که از رویدادهای سیاسی یا اجتماعی (ورزشی، فرهنگی) تهیه می‌شوند، نماهای طولانی بیشتر از سینمای روایی مرسوم است. درواقع به علت برجسته شدن کنش، دلالت واقع‌گرایانه‌ی فیلم بارها بیشتر می‌شود.[1] در سینمای کلاسیک آمریکا هر نما به طور معمول از پنج تا پانزده ثانیه طول می‌کشد. هر فیلم که صد تا صد و بیست دقیقه زمان آن است، از بیش از پانصد نما شکل می‌گیرد. در برخی از آثار هیچکاک این رقم بیش از هزار است از جمله **پرندگان** هزار و سیصد و شصت نماست! در مقابل **گرترود** درایر از هشتاد نما در صد و نوزده دقیقه شکل گرفته است. در سینمای کارگردان مجار میکلوس یانچو این رقم حتی از این هم کمتر است.[2] آندره بازن در تحلیل سکانس شکار فُک در ***نانوک شمالی*** رابرت فلاهرتی توضیح داده که نماهای بسیار طولانی و نما ـ سکانس‌ها توجه تماشاگر را به سازوکار درونی کنش‌ها جلب می‌کنند.[3] در آغاز فیلم ***نشانی از شر*** ارسن ولز دوربین را در یک نما ـ سکانس زیبا در خیابان‌ها می‌گرداند و ترس مرموزی را در دل تماشاگر موجب می‌شود. در پایان **مسافر** (نام دیگرش **حرفه خبرنگار**)

---

1. G. Bettetini, *The Language and Technique of The Film*, The Hague, 1973.
2. Y. Biro, *Miklos Janscó*, Paris, 1977, pp.116-119.
3. A. Bazin, *op. cit.*, p.59.

آنتونیونی، گذر دوربین از اتاق مسافرخانه به فضای بیرون و بازگشت به داخل اتاق همان زمانی است که شخصیت اصلی فیلم کشته می‌شود.

ایثار از نما ـ سکانس‌های طولانی‌ای شکل گرفته است. و از این نظر حتی از ***نوستالگیا*** نیز غنی‌تر است. نما ـ سکانس‌ها بیشتر فاصله‌ای قابل توجه میان دوربین و موضوع را نشان می‌دهند.[1] دو نما ـ سکانس آغاز و پایان ***ایثار*** بیشتر به یاد می‌مانند. جدا از زیبایی تصویری شگفت‌انگیزشان، دارای «علت وجودی» هستند. یعنی می‌شود ثابت کرد که روش تقطیع نماها توانایی ایجاد معناها و احساس‌های ناشی از این نما ـ سکانس‌ها را نداشت. در نما ـ سکانس نخست از جایی که الکساندر و پسرک درخت را در خاک می‌کارند تا نشستن آن‌ها در میان درخت‌های منطقه‌ی جنگلی، هر دم هراس تماشاگر بیشتر می‌شود، و او احساس می‌کند که حادثه‌ای ناگوار در حال شکل‌گیری است، یا خطری این پدر و پسر را تهدید می‌کند. اگر این سکانس به روش معمولی تقطیع نماها ساخته شده بود احساس پیوستگی کنش‌ها از بین می‌رفت، احساسی که غریزه‌ی فهم خطر به آن وابسته است. در آغاز نما ـ سکانس بر پس‌زمینه‌ای از مزرعه‌های سبز که تا آب‌های دریاچه ادامه دارند، همه چیز به گونه‌ای اغراق‌آمیز ساکن و بی‌حرکت به نظر می‌آیند. در میانه‌ی این نما ـ سکانس باد ملایمی علف‌ها و برگ درختان را می‌لرزاند، و صدای آن‌ها را می‌شنویم. در پایان نما ـ سکانس باد شدیدتر می‌شود، آوای تندش به گوش می‌رسد، و آشکارا در شدت بخشیدن به فهم ما از نزدیک شدن خطر موثر است. آن‌چه در این نمای طولانی مهم است ضرباهنگ رویدادهای موضوع است. با این نما ما زیبایی به هم پیوستگی رویدادها و

---

1. *Cahiers du cinéma*, juin 1978, p.15.

عناصر را می‌بینیم. زمان راستین حوادث بر ما هم می‌گذرند، و فاصله‌های واقعی فضا و مکان را درمی‌یابیم. بنیاد اندیشه‌ی تارکوفسکی به جای گرفتن زمان در نمایی سینمایی هیچ‌جا چنان درخشان فهمیده نمی‌شود که در نخستین نما ـ سکانس *ایثار*.

واپسین نما ـ سکانس *ایثار* هفت دقیق طول می‌کشد. تقطیع نماهای این سکانس توجه تماشاگر را از واقعیت اصلی منحرف می‌کرد و حادثه‌هایی فرعی را ناگزیر برجسته می‌کرد. ما به ترس‌ها و هیجان‌های شخصیت‌ها دقت می‌کردیم و واکنش ماریا به الکساندر که پیش پای او زانو زده و دستش را می‌بوسد، اشک ریختن اتو، نگرانی یولیا، مارتا و ویکتور مهم می‌شدند. به شکرانه‌ی صحنه‌آرایی زیبای آنا آسپ و تارکوفسکی و نیروی استثنایی بازی همه‌ی بازیگران تماشاگر این حوادث را می‌بیند بدون آن که مفتون و مجذوی منطق درونی آن‌ها شود. برای او نکته‌ی اصلی همچنان به هم پیوستگی کنش‌هاست و نه منطق هر کنش. اتو به سویه‌ی آیینی کنش الکساندر در آتش زدن خانه‌اش، توجه می‌کند و سویه‌ی مستند این رویداد یکه را درک می‌کند. دیدن این آتش‌سوزی از فاصله‌های متعدد و زاویه‌های گوناگون حس ترس و شاید شگفتی را دامن می‌زد، اما در فیلم به شکرانه‌ی فاصله‌ی دوربین با موضوع و مهم‌تر شگرد نما ـ سکانس، روحیه‌ی آیینی و اسطوره‌ای برجسته می‌شود. حرکت‌های سریع و بی‌قرار الکساندر، دست‌های او که به نشانه‌ی تضرع و شاید شکرگذاری گشوده است، موقعیت آدلایید که روی زمین افتاده، اما او هم دست‌هایش را به سوی خانه دراز کرده است، که می‌خواهد آن را از آتش نجات دهد، آرامش ماریا که انتظار دیدن این حادثه را داشته، اندوه اتو که سر روی بدنه‌ی آمبولانس نهاده، همه از راه چرخش آرام دوربین که در نقطه‌ای ثابت قرار گرفته و گرد خود می‌چرخد، همچون مرکز دایره‌ای،

رقصی آیینی را به یاد می‌آورند: «هدف من در این سکانس درگیر کردن تماشاگران به گونه‌ای پرهیجان در این کنش به ظاهر بی‌معنا بود. می‌خواستم تماشاگر از راه این درگیری دریابد که چرا انسانی داشتن هر چیز به ظاهر ضروری را هم نادرست یا گناه‌آمیز دانسته است. تماشاگر باید بدون هیچ واسطه‌ای خود در این کنش به ظاهر جنون‌آمیز شرکت می‌کرد، و آن را در اکنونِ حاضر و راستین می‌آزمود تا در همین حال به آگاهی بیمارگونه‌ی الکساندر واقف می‌شد. این نما ـ سکانس طولانی‌ترین نما در تمامی آثار من است».[1] و تارکوفسکی ادعا می‌کند که «این شاید طولانی‌ترین نمای تاریخ سینماست». زیرا رویداد فاجعه‌بار آن زمان را بسیار کندتر از آن چه در دیگر فیلم‌ها می‌گذرد نمایان کرده است.

واپسین خانه

پنج‌شنبه چهارم ژوییه‌ی ۱۹۸۵. قرار بود که آخرین نما ـ سکانس *ایثار* فیلم‌برداری شود. باید خانه‌ی بزرگ و چوبی، مکان اصلی رویداد حوادث فیلم که ساختن آن برای گروهی متخصص بیش از یک ماه طول کشیده بود، می‌سوخت، و این سوختن در یک نمای طولانی همراه با کنش‌های دشوار بازی‌گران سازمان می‌یافت. لارس اولف لوتهوال از اعضاء گروه فنی در خاطراتش از فیلم‌برداری *ایثار* با عنوان «روز به روز با آندری تارکوفسکی» نوشته: «شب پیش تمام خانه را برای آتش‌سوزی آماده کرده بودیم... همه‌ی موارد حتی تا جزیی‌ترین امور با دقت برنامه‌ریزی شده بودند. ابرها در آسمان بودند و نور معرکه بود. مسیر باد جنوب شرقی بود و خطر حرکت دود به سوی دوربین وجود نداشت». دو دوربین متحرک

1. A. Tarkovski. *Le temps scellé*, p.266.

در این میان نقش مهمی نداشتند، و دوربین اصلی در اختیار سون نیکویست بود. و در موقعیتی با پایه‌ی ثابت قرار داشت: «این دوربینی عالی بود که به گونه‌ای استثنایی پس از دشواری مختصری که در آغاز ساخته بود، با دقت زیاد تعمیر شده بود».[1] کار آغاز شد، و به دستور تارکوفسکی خانه را آتش زدند، و بازیگران به حرکت درآمدند. کار چند لحظه پیش رفت که ناگهان دوربین نیکویست از کار افتاد. خانه تا آخر سوخت و فیلمی گرفته نشد. خود نیکویست بعدها گفت: «فاجعه بود. من دیدم که تارکوفسکی به گریه افتاده است».[2] و تارکوفسکی نوشته: «چهار ماه کار سخت و پر هزینه‌ی ما گویی بی‌فایده شده بود. ما پس از چند روز از تخته و الوار خانه‌ای دیگر، درست همانند خانه‌ی نخست ساختیم، و این بیشتر به یک معجزه شبیه بود. دلیلی دیگر بود بر توانایی انسان‌ها وقتی که به چیزی ایمان می‌آورند. البته تنش شدید و بیان‌ناکردنی‌ای میان ما حاکم بود. این حالت فقط وقتی از بین رفت که ما توانستیم با دوربینی دیگر سکانس آتش‌سوزی را هم‌خوان با فیلم‌نامه تهیه کنیم. سرخوش، رها از آن تنش جان‌فرسا، به آغوش یک‌دیگر جستیم. در آن لحظه به این نکته پی بردم که همبستگی درونی گروه ما تا چه اندازه نیرومند بود».[3] لوتهوال در همان خاطراتی که از آن یاد کردم از تلاش طاقت‌فرسای همه‌ی گروه برای بازسازی خانه می‌نویسد. او از شرکت تارکوفسکی در کار و داستان‌هایی که به یاری مترجم برای تامی (پسرک) تعریف می‌کرد، یاد کرده است. سرانجام در جمعه نوزدهم ژوییه‌ی ۱۹۸۵ خانه‌ی جدید را به آتش کشیدند، و فیلم‌برداری به خوبی انجام گرفت: «برای واپسین بار نیکویست دوربین را به روی خانه‌ی مشتعل متمرکز کرد، و در همان دم

---

1. *Swedish Film*, 1986, pp.9-10. 2. *Cahiers du cinéma*, juin 1986.
3. A. Tarkovski, *Le temps scellé*, p.207.

خانه فرو ریخت. تارکوفسکی انگار که از یاری و پشتیبانی خدایان بهره می‌برد. او فریاد زد «از همه‌ی شما متشکرم». غوغای شادی همه به آسمان رسید. همه می‌گریستند. لاریسا همسر او که تازه چند روزی بود که به گوتلند آمده بود و دیگران. همه. یک‌دیگر را از شادی در آغوش گرفتیم. به لارس [سون نیکویست] برای کار دشوار و درخشان‌اش تبریک گفتیم. تارکوفسکی روی زمین مرطوب می‌رقصید... نه. او بی‌شک پیوندی با دنیایی فراطبیعی بسته بود».[۱]

بازیگر کیست؟

تارکوفسکی در *پیکرتراشی در زمان* نوشته: «باش ماچکین از [شخصیت اصلی شنل گوگول] و اونه‌گین تیپ‌های [شخصیت اصلی شعر روایی پوشکین] از یک سو به عنوان تیپ‌هایی ادبی بیان‌گر پاره‌ای از قوانین اجتماعی هستند، قانون‌هایی که پیش‌شرط زندگی جمعی آن‌ها محسوب می‌شوند، و از سوی دیگر منش‌های کلی انسانی دارند. یک شخصیت ادبی جایی تبدیل به یک تیپ می‌شود که قاعده‌های مرسوم را که نتیجه‌ی قانون‌های کلی تکامل [اجتماعی] هستند، بازتاب کند. از این‌رو باش‌ماچکین و اونه‌گین به عنوان دو تیپ، همانندهای فراوانی هم در زندگی اجتماعی دارند، اما به مثابه‌ی تصاویری هنری، تنهایند و همتایی برای آن‌ها نمی‌شود یافت... راسکلنیکفِ نیهیلیست [شخصیت اصلی *جنایت و مکافات* داستایفسکی] از نظر تاریخی و اجتماعی البته هم‌چون یک تیپ مطرح است. ولی از دیدگاه تصویری فردی و شخصی او موجودی است یکه. هملت نیز بی‌شک یک تیپ است، اما، به راستی،

---

1. *Swedish Film*, 1986, p.10.

شما تاکنون کسی چون هملت را دیده‌اید؟»، تارکوفسکی ادامه داده: «این نکته موقعیتی دوگانه و پیچیده می‌آفریند: هر تصویری کامل‌ترین بیان تیپ است. اما هرچه بیشتر تیپ را بیان می‌کند بیشتر فردی و یکه می‌شود. به یک معنا تصویر حتی از خود زندگی هم غنی‌تر است، شاید از این‌رو که بیان ایده‌ی حقیقت مطلق است».[1]

هر شخصیتی که در سینما آفریده می‌شود یکه و تقلیدناپذیر است. بیهوده است که بکوشیم از ملاک‌هایی کلی در پرداخت یا در شناخت یک شخصیت سود ببریم. گزینش بازیگر نمی‌تواند استوار به ملاک‌هایی کلی باشد، بل باید به گونه‌ای ناگزیر منش یکه‌ی شخصیت را بازتاب کند: «از نظر من بازیگران به دو دسته تقسیم می‌شوند. دسته‌ی نخست نقشی را به معنای نمایشی آن (چنان که فیلم‌نامه تعیین کرده) اجرا می‌کنند. دسته‌ی دوم موقعیت‌های درونی و روحی شخصیت را درک می‌کنند، یعنی جنبه‌هایی از نقش را که در فیلم نامه نوشته نشده، و نمی‌تواند هم آن‌جا نوشته شود، می‌فهمند و حس می‌کنند. در *آندری روبلف*، خود روبلف و دختر لال که همسرم [ایرما راش (تارکوفسکایا) همسر نخست تارکوفسکی] نقش او را به عهده داشتند، دانیل سیاه، خان تاتار در این دسته‌ی دوم جای می‌گرفتند. این‌ها شخصیت‌های مورد توجه من بودند چرا که به گونه‌ای نمایشی ساخته نشده بودند، بل آفریده‌ی کار بازیگران بودند، و به واسطه‌ی موقعیت‌های معنوی و محیطی که در آن جای داشتند، شکل گرفته بودند».[2]

این نظر تارکوفسکی که بر همانندی بازیگر و شخصیت درونی و موقعیت‌های روحی شخصیت تاکید داشت، البته یادآور حکم مشهور

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.112.

2. *Positif*, no.109, p.12.

روبر برسون است. بزرگ‌ترین وسوسه‌ی برسون هم یافتن کسی بود که «نقش برای او ساخته شده است». کسی که با شخصیت فیلم‌نامه همانندی درونی و معنوی داشته باشد.[1] شیوه‌ی «ایفای نقش مدل» در آثار برسون و و شیوه‌ی بازیگریِ بازیگران حرفه‌ای در کارهای تارکوفسکی به هم شباهت دارند. بازیگران تارکوفسکی هم ناچار بودند که از «اداها و شکلک‌های تآتری» پرهیز کنند، و احساس‌های خود را پنهان دارند، تا مبادا خطوط صورت‌شان و شکل حرکت‌شان چیزی از کنش درونی آن‌ها را به صورت قالبی نمایان و فاش کنند، و درنتیجه راه فهم آن حس درونی بر تماشاگر بسته شود. از نظر برسون زیبایی در کار بازیگران (مدل‌ها) در حرکت‌هایی است که انجام نمی‌دهند، در توانمندی‌هاست و نه در فعلیّت‌ها.[2] بازیگران تارکوفسکی نیز گویی سیماچه‌ای بی‌احساس بر چهره دارند و فهم واکنش‌های بی‌میانجی آنان دشوار و شاید ناممکن است. هنگامی که تارکوفسکی می‌گوید: «سینما به بازیگرانی که «بازی می‌کنند» نیازی ندارد. آن‌ها تحمل کردنی نیستند، چرا که ما از پیش درمی‌یابیم که در صدد انجام چه کاری هستند»[3] یکی از مهم‌ترین رهنمودهای برسون در مورد کار با «مدل» را تکرار می‌کند. تفاوت تآتر و سینما از تفاوت ماهوی میان کار با بازیگران آغاز می‌شود.[4] تارکوفسکی با لحنی ستایش‌آمیز می‌گوید: «بازیگران برسون هم‌چون خود فیلم‌های او هرگز پیر نمی‌شوند. در شیوه‌ی ظهورشان چیزی قابل محاسبه و پیش‌بینی نیست. در کار آن‌ها تنها می‌توان آگاهی ژرف انسانی را از شرایطی که

---

۱. بنگرید به: ب. احمدی، *باد هرجا بخواهد می‌وزد، اندیشه‌ها و فیلم‌های روبر برسون*، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۰.

2. R. Bresson, *op. cit.*, p.112.

3. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.152.

4. R. Bresson, *op. cit.*, pp.18,19,90,101.

سینماگر تعیین می‌کند، بازیافت. آنان هرگز نقش کسی را بازی نمی‌کنند، بل زندگی درونی خویش را در برابر چشم‌های ما ادامه می‌دهند. موشت حتی لحظه‌ای هم به تماشاگران نمی‌اندیشد، یا سعی نمی‌کند تا معنای ژرف آن‌چه را که به سر او می‌آید آشکار کند. او هرگز به تماشاگر نشان نمی‌دهد که در چه شرایط ناگواری به سر می‌برد. به هیچ‌رو به نظر نمی‌رسد که حتی لحظه‌ای هم در فکر این باشد تا زندگی درونی‌اش را نمایان کند. او در جهان بسته‌ی گرداگردش زندگی می‌کند، و در آن غرق می‌شود، و این است راز تاثیر جادویی او. من تردید ندارم که در دهه‌های آینده نیز **موشت** همین احساس نخستین روز نمایش را در ما بیدار خواهد کرد. همان‌طور که ذره‌ای حتی از تاثیر نیرومند فیلم خاموش درایر ***مصیبت ژن‌دارک*** بر ما کاسته نشده است».[1]

اما در یک مورد مهم میان نظریات و برسون و تارکوفسکی درباره‌ی کار با بازیگر تفاوت وجود دارد. در حالی که برسون از «ضرورت نمایش موقعیت روحی و درونی شخصیت» و انکار «شیوه‌های مرسوم بازیگری» و «ضرورت دوری از روش‌های بازیگری در تآتر» به این نتیجه می‌رسید که در سینما باید بازیگران حرفه‌ای را کنار گذاشت، و تسلیم نظام ستاره‌سازی نشد، و خودش هم پس از ***خاطرات کشیش روستا*** دیگر با بازیگر حرفه‌ای کار نکرد، تارکوفسکی چنین اعتقادی نداشت. برسون بر این باور بود که هر بازیگر واقعی فقط با یک نقش هم‌خوانی دارد و راه به دنیای درونی یک شخصیت سینمایی می‌برد. درنتیجه، او مایل نبود که بازیگران فیلم‌هایش پس از بازی در اثری از او در فیلم سینماگر دیگری ظاهر شوند. مواردی هم‌چون آن ویازمسکی و دومنیک ساندا

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.151.

(شخصیت‌های اصلی ***ناگهان بالتازار*** و ***زن آرام***) که پس از بازی در فیلم‌های برسون در آثار دیگری ظاهر شدند، به‌گمان برسون ویرانگر فهم تماشاگر فیلم‌های او بودند. تارکوفسکی این نتیجه‌گیری برسون را نمی‌پذیرفت. این حکم بر پایه‌ی امکان همانندی معنوی میان یک بازیگر و فقط یک نقش، یا یک شخصیت روایی، استوارست. اما تارکوفسکی می‌دید که امکان دارد بازی‌گری بتواند جهان درونی و معنوی چند شخصیت را در چند فیلم درک، و نمایان کند. آناتولی سولونیتسین می‌توانست به دنیاهای آندری روبلف، سارتوریوس ساکن ایستگاه فضایی، پزشک در ***آینه*** و نویسنده در ***استاکر*** راه یابد. تارکوفسکی هم‌چون بسیاری از پیروان و ستایش‌گران برسون (ژان لوک گدار، لویی مال و ژاک ریوت) حکم سخت‌گیرانه‌ی برسون در مورد اخراج بازیگران حرفه‌ای را نمی‌پذیرفت. او هم متوجه بود که می‌توان یک بازیگر حرفه‌ای را با «موقعیت روحی نقش‌های مختلف» آشنا کرد. حتی در مواردی این کار ساده‌تر است و نتایج بهتری هم به بار می‌آورد. تارکوفسکی نوشته: «یکی از معجزه‌های سینما این است که بازیگر می‌تواند در نقش‌های گوناگون ظاهر شود. من همواره از همکاری با بازیگرانی که به هنر آن‌ها احترام می‌گذارم، لذت می‌برم».[1] او از بازیگران فیلم‌های خودش یاد کرده که جدا از سابقه‌ی طولانی بازی در تآتر توانستند به بازیگرانی موفق در آثار او تبدیل شوند (از جمله یوری یاروت و مارگاریتا تره‌خووا). حضور ارلاند یوزفسون بازیگر بزرگ سوئدی که در شماری از مهم‌ترین فیلم‌های اینگمار برگمان بازی کرده، در نقش دومنیکو در ***نوستالگیا***، و در نقش الکساندر در ***ایثار*** از مهم‌ترین عوامل تاثیرگذار این فیلم‌هاست. تارکوفسکی در گزینش بازیگر

---

1. *Positif*, no.249, p.26.

پیش‌شرط خاصی قائل نبود، و بارها با بازیگران غیرحرفه‌ای هم کار کرده بود. بازیگرانی با فیلم‌های او وارد سینما شدند، و دیگرانی یک بار و فقط در آثار او ظاهر شدند، هم‌چون دخترکِ استاکر، و ماریا در *ایثار* که نقش او را زنی از شبانان جزیره‌ی گوتلند بازی می‌کرد. تارکوفسکی در مواردی از کار دیگر سینماگران با بازیگران غیر حرفه‌ای ستایش کرده، به ویژه در *رنگ انار* پاراجانف، و **چکاوک** یوسه‌لیانی.[1] برعکس، از بازی‌های اغراق‌شده‌ی بازیگران حرفه‌ای در آثاری چون **عروج** لاریسا شپیتکو انتقاد کرد، و نوشت که شیوه‌ی کار شپیتکو با بازیگرانش در این فیلم درست نبود، زیرا کوشید تا آن‌ها بیش از حد بیان‌گر باشند، و در چنین حالتی بازیگر حرفه‌ای به آموخته‌های پیشینی خود بسنده می‌کند، و از فهم نقش خویش برنمی‌آید: «برای ایجاد حس هم‌دلی تماشاگر بازیگران **عروج** ناچار شدند رنج‌های خود را بیان کنند، تا جایی که هر عنصر فیلم بارها بیش از منش تلخ خود در زندگی راستین در فیلم آزاردهنده شد».[2]

ایفای نقش بازیگران غیر حرفه‌ای در سینمای برسون ضرورتی است درونی برخاسته از هدف خاص و یکه‌ی برسون. هرچند خود او این هدف را تعمیم داده و نتیجه گرفته که هر سینماگری باید چنین راهی را در پیش گیرد. در آثار برسون همه چیز در گرو راز و رمز چهره‌های انسانی هستند. دیدگاه نهان‌روش برسون حضور چهره‌ی ناشناخته‌ی بازیگران را در فیلم‌های او گریزناپذیر می‌کند. هرچند در این مورد هم همواره راه قیاس (و لابد به نظر خود برسون بدفهمی) گشوده است. چنان که ناقدی از شباهت چهره‌ی مارتین لاسال بازیگر نقش میشل شخصیت اصلی در جیب‌بر برسون با هنری فوندا یاد کرده است. به هرحال، آن‌چه منش ویژه

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.155.
2. *ibid*, pp.151-152.

و به یک معنا عظمت کار برسون است در مورد تمامی گستره‌ی کار سینمایی صادق نیست. حتی اگر نقش ضروری «نظام ستاره‌ها» را در سینمای مردم‌پسند کنار بگذاریم، می‌بینیم که بسیاری از بزرگان سینما که کارها و هدف‌های‌شان به آثار برسون نزدیک بوده راه او را برنگزیده‌اند. برگمان کار با گروهی بازیگر را که خود در آموزش آنان نقش داشته و حتی در تآتر هم از آنان استفاده می‌کرد، به صورت یکی از اصول همیشگی آثارش درآورد، نتیجه هم درخشان بود.

تجربه‌ی بازیگران

تارکوفسکی یکی از مهم‌ترین عوامل موفقیت فیلم را گزینش درست بازیگران می‌دانست. او بورلیایف و سولونیتسین را وارد دنیای سینما کرد، و بازیگرانی چون تره‌خووا، نیکلای گرینکو و ناتالیا بوندارچوک بهترین بازی‌های زندگی‌شان را در فیلم‌های او ارائه کردند. بازیگران آثار تارکوفسکی تا خود او زنده بود، از شیوه‌های کارش و ویژگی رابطه‌ای که با او برقرار می‌کردند، به ندرت سخن می‌گفتند. اما در سال‌های اخیر، و به ویژه در اسنادی که کتاب ***فیلم‌های آندری تارکوفسکی، فوگ دیداری*** نوشته‌ی ویدا جانسون و گراهام پتری را شکل داده‌اند، می‌توان به نمونه‌های مهمی برخورد.[1] هم بازیگران و هم گروه فنی مدام کار با او را تجربه‌ای یکه و بی‌نظیر خوانده‌اند. سون نیکویست فیلم‌بردار ***ایثار*** از «نفوذ معنوی تارکوفسکی» بر بازیگران یاد کرده، و ارلاند یوزفسون گفته که تارکوفسکی «در زمان کار، پیش از هرچیز هم‌چون یک راهنمای اخلاقی ظاهر می‌شد».[2] اما سوزان فلیت‌وود بازی‌گر نقش آدلایید در ***ایثار***

1. V. A. Johnson and G. Petri, *op. cit*, pp.44-47.

2. *Sweden Now*, no.4, 1986, pp.40-44.

نظری دیگر دارد: «وقتی من می‌شنوم که مردم با لحنی موعظه‌وار و بسیار محترمانه زمزمه می‌کنند که «عجب! پس شما با آندری تارکوفسکی کار کرده‌اید»، به یاد آن شیطانک پرجنب و جوشی می‌افتم که بچگانه‌ترین کارها را انجام می‌داد، و با شوخی‌هایش همه را دست می‌انداخت و از خنده می‌کشت».[1] با وجود این بر اساس گفت‌وگو با همکاران تارکوفسکی معلوم شده که کار کردن با او همیشه هم لذت‌بخش نبود. او گاه بسیار جدی، مستبد، و خودرای بود. البته، حتی کسانی هم که در میانه‌ی کار با او منصرف شدند، و ادامه‌ی کار را رها کردند، از منش خستگی‌ناپذیر او و شیوه‌های جدی کار کردنش حکایت‌ها دارند.

تاکوفسکی چون باور داشت که مسوولیت نهایی فیلم به دوش او و فقط اوست، در تمام موارد نظر می‌داد، و اصرار داشت که نظرش اجرا شود. درنتیجه، ترجیح می‌داد تا با کسانی کار کند که نظریات او را بپذیرند. با این که می‌کوشید تا به قول فلیت‌وود و نیکویست «در فضای کار یک محیط خانوادگی» بیافریند، و خواهان نزدیکی فکری و عاطفی گروه بود، اما گاه به شدت جدی، یا خشمگین می‌شد، و مثل پدر مستبد آن خانواده رفتار می‌کرد. تره‌خووا، گرینکو و فلیت‌وود مدام از نیروی «عشق» و «مهربانی» او یاد کرده‌اند، اما کادانفسکی (بازیگر نقش استاکر) به یاد می‌آورد که یک بار تارکوفسکی به او نهیب زده بود: «ببین! من کوچک‌ترین نیازی به روان‌شناسی تو ندارم. تو فقط بخشی از یک مجموعه‌ی ترکیبی هستی و این را هرگز نباید فراموش کنی». بانی‌یونیس (بازیگر نقش کریس در *سولاریس*) گفته که کار با تارکوفسکی در حکم شکنجه بود. البته تارکوفسکی هم از او به عنوان یکی از بدترین بازیگران

---

1. V. A. Johnson and G. Petri, *op. cit.*, P.41.

آثارش نام برده است. آلا دمی‌دووا (بازیگر نقش لیسا دوست مادر در *آینه*) گفته که کار با تارکوفسکی برایش عذاب‌آور بود، و افزوده که فقط بازیگرانی که با او در برداشت‌های اصلی هنری‌اش شریک بودند، می‌توانستند با او همکاری کنند. تره‌خووا گفته که تارکوفسکی از اختلاف شخصی میان او و دمی‌دووا سود برد، و این اختلاف را در فیلم هم نمایش داد! یانکوفسکی (گُرچاکف در **نوستالگیا**) گفته که تارکوفسکی او را یک ماه در رم تنها گذاشت و به قول خودش «تبعید کرد»، و بعد به سراغ او که از تنهایی در غربت جانش به لب رسیده بود، رفت و گفت: «حالا وضع تو خوب شد. دیگر می‌توانیم برای فیلم‌برداری دست به کار شویم. تو دیگر معنای تنهایی و غربت را فهمیده‌ای!». کونچالفسکی گفته که تارکوفسکی «پارانوییک» بود، و فکر می‌کرد همه علیه او توطئه کرده‌اند. ناتالیا بوندارچوک که او هم خاطرات خوبی از تارکوفسکی ندارد (او دختر یکی از جدی‌ترین دشمنان تارکوفسکی، فیلم‌ساز حکومتی سرگی بوندارچوک بود، اما تارکوفسکی از بازی او خوشش می‌آمد) به یاد می‌آورد که یک بار تارکوفسکی به او گفته بود: «تو این‌جا بایست، زنده باش، نفس بکش، اما هیچ کاری انجام نده!». با وجود این ناتالیا بوندارچوک به یاد می‌آورد که تارکوفسکی هرگز یک وظیفه‌ی روشن و مشخص پیش پای او قرار نمی‌داد، بل «می‌خواست که ما از ژرفای حس و باخبری خود کار کنیم و به نقش جان بدهیم». باز همین ناتالیا بوندارچوک تعریف می‌کند که یک بار تارکوفسکی به او گفته بود: «بازیگر عملی انجام نمی‌دهد بل هر کنش او یک تعمق در برابر دوربین است». تره‌خووا هم بارها گفت که او «از ما واکنش‌های فوری و خودانگیخته می‌طلبید». یانکوفسکی به یاد دارد که تارکوفسکی به او گفته بود: «هر کنش تو در این لحظه باید برای تو به معنای مهم‌ترین کنش تمامی زندگی‌ات باشد». البته یانکوفسکی اعتراف

کرده که تارکوفسکی گاهی هم خیلی مهربان بود، و «ما را در کمال‌طلبی یکه‌ی خویش» شریک می‌کرد. با وجود این باید گفت که تارکوفسکی آدم بخشنده‌ای نبود. در **دفتر خاطره‌ها** (۱۹ فوریه‌ی ۱۹۷۳) از وادیم یوسُف دوست قدیمی و فیلم‌بردار **آندری روبلف** به بدی یاد کرده، و او را به عنوان کسی که همکاری نمی‌کند، سرزنش کرده: «او یک لات است، که از هر چیز تازه و اصیل متنفر است».[1] گناه یوسُف بیشتر از هرچیز تردید در ارزش سینمایی طرح «یک روز روشنِ روشن» بود. بعدها تارکوفسکی با جانشین او گرگوری رربرگ که در **آینه** و **استاکر** کار کرد نیز میانه‌ی بهتری نداشت. تارکوفسکی هم‌چون هر سینماگر مولفی می‌کوشید تا تمامی عوامل و از جمله بازیگران را در قلمرو اختیار و اقتدار خویش نگه دارد. خودش با کلامی یادآور عبارت درایر گفته: «آفرینش هنری امری است یکسر شخصی و فردی. این اصل تعیین‌کننده‌ی رابطه‌ی من با همکارانم در هر فیلم است»، و افزوده: «کار سینماگر با بازیگران و گروه فیلم‌برداری هرچند بسیار جذاب است، اما در گوهر خود با کار آفریننده و درونی هنرمندان دیگر چون شاعران و موسیقی‌دانان تفاوتی ندارد».[2]

تارکوفسکی کاشف نیکلای بورلیایف (ایوان در **کودکی ایوان** و بوریس در **آندری روبلف**) بود. بورلیایف به یاد می‌آورد که یک بار تارکوفسکی با لحن سرزنش‌باری به او گفته بود: «من از تو اشک‌های واقعی می‌خواهم. آن وقت تو برایم اشک‌هایی می‌ریزی که انگار پیاز پوست کنده‌ای». بورلیایف گفته: «او شکنجه‌گر بود. مرا وادار به شنا کردن در آب‌های یخ

---

1. A. Tarkovski, *Journals 1970-1986*, p.82.

2. *Positif*, no.249, p.26.

در *پیکرتراشی در زمان* تارکوفسکی از دشواری‌های «انتقال تجربه‌ای که در نهایت شخصی است به دیگران» یاد کرده است: A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.137.

می‌کرد». در واقع تارکوفسکی برای واکنش‌های طبیعی احترام قائل بود و از هیچ چیز بیشتر از «بازی کردن» بدش نمی‌آمد. بازیگری که تارکوفسکی به او علاقه‌ی زیادی داشت آناتولی سولونیتسین بود. تارکوفسکی در توضیح چگونگی و علت گزینش او برای نقش آندری در ***آندری روبلف*** نکته‌هایی را پیش می‌کشد که یادآور اصول مورد نظر برسون است: «نقش شخصیت اصلی ***آندری روبلف*** را باید کسی اجرا می‌کرد که پیش‌تر در سینما دیده نشده بود. برای نقش روبلف که هر تماشاگری او را به گونه‌ای خاص خویش متصور می‌شد، نمی‌توانستم کسی را برگزینم که یادآور شخصیت دیگری باشد که پیش‌تر در فیلمی دیده شده است. از این‌رو بازیگر گمنام تآتر سوردلوفسک را برگزیدم که هرگز جز در نقش‌های درجه‌ی سه در صحنه ظاهر نشده بود. او خود پس از خواندن فیلم‌نامه در نشریه، مرا در مُسفیلم پیدا کرد و گفت که جز او کسی نخواهد توانست نقش روبلف را اجرا کند. پس از چند جلسه تمرین متوجه شدم که به راستی او برای همین نقش ساخته شده بود».[1] در این اصرار برسونی به این که بازیگر پیش‌تر در فیلم و نمایشی ظاهر نشده باشد، و در این عبارت که او برای اجرای نقش روبلف ساخته شده بود، ما اصلی را می‌یابیم که خود تارکوفسکی در کارهای بعدی خویش به آن وفادار نماند. او بعدها دانست که گویا سولونیتسین برای اجرای نقش‌های دیگری هم ساخته شده است. اما نمی‌توان منکر شد که موفقیت ***آندری روبلف*** تا حدود زیادی مدیون راز و رمز چهره و بازی سولونیتسین بود. یک متخصص شمایل‌های سده‌ی میانه به یاد دارد که تارکوفسکی پیش از فیلم‌برداری ***آندری روبلف*** به او عکسی از سولونیتسین نشان داده و پرسیده بود: «آیا به

---

1. *Positif*, no.109, p.12.

نظر شما رویلف می‌توانست به این مرد شبیه باشد؟». سال‌ها بعد فیلم‌نامه‌ی ***نوستالگیا*** برای سولونیتسین نوشته شد، و مرگ او روال کار را عوض کرد: «نکته‌ی نمادینی است که مرگ این بازیگر کار هنری مرا هم به دو بخش تقسیم کرد: بخش روسی و بخش خارج از روسیه».[1] واپسین تصویر سولونیتسین در ***استاکر***، وقتی در میخانه کنار استاد می‌ایستد و آرام و غمگین، غرق در فکر، به رفتن استاکر می‌نگرد، و دود سیگارش رافرو می‌دهد، و نگاهش را از در میخانه می‌دزدد، و گویی به جانب استاد، شاید در پی همراهی یا همدردی می‌نگرد، سخت تکان‌دهنده است، زیرا این واپسین تصویر او در سینمای تارکوفسکی نیز هست.

در ***استاکر*** بازیگر بزرگ دیگری در سینمای تارکوفسکی ظهور کرد که متاسفانه در دو فیلم بعدی او که در خارج از روسیه ساخته شدند نقشی به عهده نداشت. در ایام مهاجرت تارکوفسکی، الکساندر کادانفسکی در روسیه ماند و در فیلمی بازی نکرد، اما در سال ۱۹۸۷ یعنی یک سال پس از مرگ تارکوفسکی، خودش فیلمی از داستان تولستوی ***مرگ ایوان ایلیچ*** ساخت به نام ***یک مرگ معمولی*** که تاثیر تارکوفسکی در آن آشکارست. کادانفسکی که به قول مایکل دمپسی قیافه‌اش در ***استاکر*** چنان است که «گویی تازه از اردوگاهی یا از گتویی شهری گریخته»، چهره‌ای هم‌ارز با اومبرتو د. در فیلم دسیکا دارد، و «زنده‌ترین سیمای انسانی‌ای است که تارکوفسکی آفرید، و کامل‌ترین بیان امید در سینماست».[2] هرگز چهره‌ی او را که در آستانه‌ی اتاق آرزوها سر بر دیوار تکیه داد، و شعری از آرسنی تارکوفسکی خواند، از یاد نمی‌برم. این چهره‌ی راستین رنج‌های انسانی‌ای است که ملت روس در سایه‌ی حکومت ترور تحمل کرد.

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, pp.147-148.

2. M. Dempsy, "Lost Harmony", in: *Film Quarterly*, Fall 1981, p.17.

دانایی بازیگر

تارکوفسکی در ***پیکرتراشی در زمان*** نوشته که به گمان او بازیگر خوب کسی نیست که بکوشد تا «همه چیز» را درباره‌ی نقش خود بداند. به نظر تارکوفسکی باخبری بازیگر از برخی جزییات، و حتی از موقعیت دیگر بازیگران، به نحوه‌ی اجرای نقش او لطمه می‌زند. مخالفت تارکوفسکی با این امر مخالفت با یک رهنمود و اصل استانیسلافسکی در تآتر است. تارکوفسکی بازیگری را که بکوشد تا از همه چیز باخبر شود «بازیگر تحلیل‌گر» می‌نامد. یکی از آن‌ها از قضا در **سولاریس** نقش اصلی را به عهده داشت. دوناتاس بانی‌یونیس که در نقش کریس در **سولاریس** ظاهر شد نمی‌توانست نقش خود را اجرا کند مگر این که پیشاپیش از چگونگی پیشرفت کار باخبر شده بود. به نظر تارکوفسکی او نمی‌توانست به گونه‌ای آزادانه و خودانگیخته بازی کند، و ناچار بود که نخست نقش خود را به طور کامل در ذهن خویش شکل دهد. حتی اصرار داشت که از رابطه‌ی بین سکانس‌ها باخبر شود، و می‌کوشید تا از کار دیگر بازیگران حتی در سکانس‌هایی که خود او در آن‌ها نقش نداشت اطلاع یابد. این نکته به احتمال زیاد نتیجه‌ی سال‌ها بازی او در صحنه‌ی تآتر بود. نمی‌توانست دریابد که در سینما بازیگر می‌تواند هیچ اطلاعی از فیلم تمام‌شده نداشته باشد، اما عالی بازی کند.[1] تارکوفسکی نوشته که هرگاه بازیگر بداند فیلم چگونه پایان خواهد گرفت «نتیجه‌ی نهایی» یعنی مفهومی را که خودش از نقش در ذهن خویش ترسیم کرده، بازی خواهد کرد، و با این کار اصل اساسی آفرینش سینمایی نقض

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.145.

خواهد شد. مقصود تارکوفسکی وقتی می‌گفت که بازیگر نباید بازی کند، همین بود.[1]

یکی از بازیگران محبوب تارکوفسکی مارگاریتا تره‌خووا بود که در *آینه* دو نقش ماریا و ناتالیا را به عهده داشت، و در نمایش **هملت** هم در نقش گرترود ظاهر شده بود. تارکوفسکی گفته که او هیچ نیازی به دانش اضافی نداشت. در هر لحظه بر اساس امکانات بی‌شمار روایی آن لحظه بازی می‌کرد، هرگز پرسشی اضافه نداشت، و قبول می‌کرد که نکته‌هایی از او پنهان بماند، و این را شرط بازی دقیق‌تر و بهتر خود می‌دانست. در سکانس آغازین *آینه*، جایی که او روی نرده‌ها نشسته و به چشم‌انداز می‌نگرد، و سیگار می‌کشد، باخبر نبود که چه خواهد شد: «من طرح داستان را به او نگفته بودم. حتی نمی‌دانست که همسرش ظاهر خواهد شد و به سوی او خواهد آمد یا نه. در نتیجه، از پیش واکنشی را سازمان نداده بود. او درست در همان موقعیتی قرار داشت که همتای او یعنی مادر من سال‌ها پیش تجربه می‌کرد. در بی‌خبری از شیوه‌ی دگرگونی زندگی‌اش».[2] پاره‌های جداگانه و متفاوتی که تره‌خووا بازی می‌کرد، هر یک در خود کامل بودند. بعدها تارکوفسکی آن‌ها را کنار هم چید و نوشت: «این پاره‌ها به راستی دستاوردهای فهم شهودی خود او بودند». درنتیجه، حضور تره‌خووا در فیلم جادویی است. درواقع تمامی بار عاطفی فیلم به دوش اوست. به شکرانه‌ی حضور او همه چیز معنا و حضوری احساسی می‌یابند. هرگز نمی‌توان چهره‌ی او را فراموش کرد. آن‌جا که شوهرش برای مرخصی از جبهه به خانه بازگشته، و او به بچه‌ها که در آغوش پدر گم شده‌اند می‌نگرد. خسته از کار روزانه، از زمین شستن

---

1. *ibid*, p.152.

2. *ibid*, pp.140-141.

و از زندگی. آیا شاد است یا می‌گرید؟ به چه می‌اندیشد؟ آیا شوهرش را دوست دارد؟ ابهامی که بازی تره‌خووا می‌آفریند نظیر ندارد. خود تارکوفسکی بارها به نقش معجزه‌گر تره‌خووا اشاره کرده است. یک بار یگانه رقیب او را در بازی‌گری سولونیتسین دانست.[1] به گمان من تره‌خووا بزرگ‌ترین بازیگر در سینمای تارکوفسکی است.

تارکوفسکی در اثبات درستی دیدگاه‌اش در مورد ضرورت بی‌خبری بازیگر از نقش، و باخبری کارگردان، مثالی می‌آورد: شرم ساخته‌ی اینگمار برگمان. شخصیت‌های این فیلم همگی ترکیبی از نیک و بدند. آن‌ها به موقعیت‌ها وابسته‌اند. آن‌چه یان روزنبرگ را (که نقش او را ماکس فون سیدو بازی می‌کند) از موسیقی‌دان و نوازنده‌ای بی‌آزار، مهربان و مودب به یک آدم‌کش تبدیل می‌کند موقعیت غیرانسانی‌ای است که در آن قرار می‌گیرد. این نکته در مورد تمامی عناصر دیگر فیلم هم صادق است. با توجه به رابطه‌های روانی شخصیت‌ها که زاده‌ی موقعیت‌هاست (که به دلیل رویداد جنگ صریح‌تر دانسته می‌شوند) برگمان دگرسانی روانی دو شخصیت اصلی فیلم را به گونه‌ای کامل نمایان کرده است: «برگمان هرگز اجازه نداد تا بازیگران، خود را فراتر از وضعیتی قرار دهند که سازنده‌ی منش آن‌ها بود. به همین دلیل او به نتیجه‌ای چنین درخشان دست یافت. کارگردان سینما باید به بازیگر زندگی ببخشد نه این که از او بلندگویی برای بیان عقاید خودبسازد».[2] با توجه به گزینش دشوار اما حیاتی بازیگر، تارکوفسکی می‌گوید که گاه حتی تا نیم‌راه فیلم‌برداری هنوز بر او روشن نشده بود که آیا گزینش او درست بوده یا نه. نکته این‌جاست که «کار بسیار دشوار آن است که به ژرفنای درون بازیگر رخنه کنیم، به آن

1. *ibid*, p.144.
2. *ibid*, p.147.

جایگاهی که ابزار اصلی را برای شخصیت فراهم می‌آورد تا او خویشتن را بیان کند».[1]

کار برای تارکوفسکی در *ایثار* بسیار دشوار بود زیرا این‌جا با گروهی بازیگر سروکار داشت که از کشورهای مختلف می‌آمدند، و به فرهنگ‌های گوناگون تعلق داشتند، و تجربه‌های‌شان از کار در سینما بسیار متفاوت و متنوع بود. رابطه‌ی تارکوفسکی با بازیگران به طور عمده از راه مترجمی بود که جز روسی چهار زبان دیگر را برای بیان نظریات او به کار می‌گرفت. با وجود این، تارکوفسکی به دشواری می‌توانست به آن مکاشفه‌ی ضروری دست یابد. خودش گفته: «کار ساده‌ای نبود که برای هر یک از هشت شخصیت فیلم بازیگری مناسب بیابم. اما مطمئن هستم که سرانجام بازیگران درستی یافته‌ام».[2] گودرون س. آیسلاندوتیر که نقش حساس ماریا را به عهده داشت زنی بومیِ گوتلند بود، و خانه‌ی او در فیلم همان خانه‌ی راستین او بود. فیلیپا فرانزن در نقش مارتا و تامی کیلکویست در نقش پسرک نیز برای نخستین بار در سینما ظاهر شده‌اند. سوزان فلیت‌وود در نقش آدلاید انگلیسی بود و پیشینه‌ی بازی در تآتر داشت. سون ولتر به نقش ویکتور سوئدی بود. اما سه بازیگر دیگر سابقه‌ی کار سینمایی داشتند: والری مِرزِ که نقش یولیا را بازی کرد فرانسوی بود، و در فیلم‌های بسیاری بازی کرده بود. الان ادوال بازیگر نقش اتو، در *فانی و الکساندر* برگمان نقش پدر بچه‌ها را به عهده داشت، و سرانجام ارلاند یوزفسون چنان که پیش‌تر آمد در فیلم‌های زیادی از برگمان بازی کرده بود. او برای نخستین بار با فیلم *در آستانه‌ی زندگی* برگمان در سال ۱۹۵۸ وارد سینما شده بود. سپس همراه با برگمان چند فیلم‌نامه نوشته بود، و

---

1. *ibid*, pp.148-149.

2. A. Tarkovski, *Le temps scellé*, p.207.

آن‌ها را با نام مستعار بونتل اریکسون امضاء کرده بودند. برگمان در مورد دو فیلم‌نامه‌اش ***باغ لذت*** (۱۹۶۱) و ***درباره‌ی این زن‌ها*** (۱۹۶۴، که در همان سال هم ساخته شد) گفت که طرح این دو از خود او بود، اما گفتار را یوزفسون نوشته بود. آن‌ها طرح‌های مشترک فراوانی هم برای تآتر و رادیو نوشته بودند.[1] هشت سال پس از ***در آستانه‌ی زندگی*** یوزفسون در ***ساعت گرگ و میش*** نقش بارون فون مرکنز را بازی کرد و از آن پس در بیشتر فیلم‌های برگمان حضور یافت. در فیلم‌هایی چون ***رو در رو*** و ***شش صحنه از زندگی زناشویی*** نقش اصلی مرد فیلم را به عهده داشت.

آواها و کلام

در تمام آثار تارکوفسکی آواها، صدای طبیعت و موسیقی، و صداهای انسانی و گفتار، اهمیتی حتی بیش از تصویرها دارند. پیش‌تر تاثیرپذیری تارکوفسکی از نوآوری‌های دو استاد یعنی برسون و برگمان در مورد کار با صدا را شناختیم. مثال‌هایی هم از اهمیت تعیین‌کننده‌ی صداها در آثار او آمدند. این‌جا فقط به یک نمونه اشاره می‌کنم. در ***نوستالگیا*** آواها بسیار تعیین‌کنندگان موقعیت‌های هستی‌شناسانه‌اند. صدای فریادهایی از دور، سروصدای ساکنان ژاپنی هتل، زنگ تلفن‌ها، درها، قطره‌های آب، ارّه‌ی برقی (این صدا نخست در اتاق دومنیکو شنیده می‌شود). این آواها که سرچشمه‌های تصویری‌شان نادیدنی هستند، حتی در سکانس خاطرات گُرچاکُف هم به گوش می‌رسند. در حالی که تصویر زمان گذشته است، آواها به زمان حاضر تعلق دارند (مگر صدای سگ که بیشتر در خاطره‌ی گُرچاکُف شنیده می‌شود). در این موارد به تدریج جزییات آواها حذف

---

1. I. Begman, *On Bergman*, pp.151-152.

می‌شوند، و سرانجام صدایی تازه هم‌پای دگرگونی درک ما از زمان حاضر به دست می‌آید. یک بار گُرچاکُف از دنیای خاطره به زمان حاضر بازمی‌گردد. تصویر امروزی او همراه با صدایی است که او را به نام می‌خواند. آوای زنی که نرم و مهربان می‌گوید: «آندری!». صدای عشق و گذشته.

در *نوستالگیا* گُرچاکُف کم‌حرف است و به زحمت چیزی می‌گوید. اما همواره کلام آدمی زنگ موسیقایی می‌یابد. صدای انسان برای تارکوفسکی هم‌چون سازی موسیقایی است، و او برای لحن اعتباری بسیار قائل است. هرچند یک بار گفته بود «برای من تصویر و نور مهم‌اند و گفتار به حساب نمی‌آید... من هوادار سینمایی هستم که گفتار در آن به کمترین میزان برسد»،[1] اما آشکارا مقصودش این بود که معنای کنش‌ها و اندیشه‌ها را در سینما نباید از راه گفتار و کلام منتقل کرد، وگرنه لحظه‌ای *آینه* را بدون آن صدای پیر و گرفته‌ی آرسنی تارکوفسکی، و آن شعرها مجسم کنید. در آغاز *آینه* وقتی یوری نوجوانی که لکنت شدید دارد و به معنایی بالینی زبان‌پریش است به خواب مصنوعی می‌رود، با شنیدن واژه‌ای رو به ما می‌کند و می‌گوید: «من می‌توانم حرف بزنم». زبان‌پریش بیش از آدم‌های معمولی به زبان می‌اندیشد. او هر واژه و حتی هر واج را مانعی می‌بیند که باید به آن اندیشید. لکنت زبان یادآور شعر است. زبان‌پریشی راهی دیگر در رویارویی با زبان است. روال عادی و خودبه خودی کاربرد زبان را کنار می‌گذارد، و زبان را به کار نمی‌گیرد. می‌بیند که زبان بر او پنهان مانده است. زبان‌پریش ناگزیر بر هر واژه‌ای تامل می‌کند و ادای درست آن را هدف دشوار پیش روی خود می‌یابد. دقتی را برای

---

1. M. Estève, ed, *op. cit.*, p.167.

پیشبرد کار خود نیاز دارد که در کاربرد «معمولی» زبان مورد نیاز نیست. یوری به زبان می‌آید (و نام او نام شخصیت اصلی رمان ***دکتر ژیواگوی*** پاسترناک است که شاعر است، و شماری از زیباترین شعرهای پاسترناک به نام او سروده شده‌اند)، و چون به راحتی حرف می‌زند، هرچند آرام می‌شود اما دیگر کلام او از دقت به واژه‌ها و قاعده‌ها رها شده و به زبان هرروزه و متعارفِ گفتاری نزدیک شده است. او تا حرف نمی‌زد، می‌کوشید که حرف بزند. البته از جنبه‌ای دیگر می‌توان گفت که یوری آن ملتی است که نتوانسته خاطرات خود را بازگوید و اکنون تازه به زبان آمده است. به قول تره‌خوواکلام او که «من می‌توانم حرف بزنم» آوای آه‌ها و بغض‌ها را در سینماهای شوروی به همراه داشت.

در هر فیلم تارکوفسکی آدم‌هایی ناتوان از سخن گفتن یافت می‌شوند، یا کسانی که به طور موقت از حرف زدن باز ایستاده‌اند، یا ناتوان از ارتباط زبانی و کلامی هستند. دخترکِ ***استاکر***، دختر جوان در ***آندری روبلف***، هاری در بخشی از ***سولاریس***، و مادر چون به یاد می‌آید، ایگنات در بخشی از ***آینه*** و پسرک در ***ایثار*** که به قول پدرش «مثل ماهی خاموش است»، و الکساندر در پایان آن فیلم، همه یادآور الیزابت شخصیت اصلی ***پرسونای*** برگمان هستند که خود تصمیم گرفت در میانه‌ی اجرای نمایش ***الکترا*** خاموش شود، و دیگر حرف نزند. الکساندر نیز چنین عهدی با خدا داشت: «من خاموش خواهم شد». پسرک در پایان از پدری که دیگر در کنار او نیست می‌پرسد که چرا در آغاز کلمه بود. آن همه وراجی و پرحرفی ساکنان ایستگاه فضایی سولاریس و استاد و نویسنده در ***استاکر*** به چه کار می‌آید؟ آن‌ها حرف‌هایی مهم و حتی جالب ندارند. فقط پرحرفی می‌کنند، و حتی نمی‌شود گفت که ما از راه حرف‌هایشان چیزی از آن‌ها را می‌شناسیم. تارکوفسکی آشکارا همچون هایدگر در بخش

نخست ***هستی و زمان*** وراجی را غیر اصیل می‌یابد. پرحرفی یعنی معنا را فراموش کرده‌ایم. برعکس در سکوت و خاموشی شخصیت‌هاست که ما راه به دنیای آنان می‌یابیم. چهره‌هایی عزیز در آثار تارکوفسکی یا به ندرت حرف می‌زنند و یا هیچ نمی‌گویند.

موسیقی

تارکوفسکی نوشته: «نقش موسیقی در فیلم بیش از نقش یک شدت‌دهنده به احساسی است که از تصویر به دست آمده باشد. موسیقی امکان شکل دادن به احساسی تازه را ایجاد می‌کند، و حس برآمده از تصویر را تغییر می‌دهد، و در گوهر خود از تصویر متمایز می‌شود».[1] موسیقی فقط آن‌چه همگان به عنوان موسیقی پذیرفته‌اند نیست. می‌توان کارکرد هر آوایی یا رشته‌ای از آواها را در حد کارکرد قطعه‌ای موسیقی دانست. واگن دستی قدیمی‌ای که سه مسافر را به منطقه‌ی ممنوع می‌برد در آوای یک‌نواخت حرکت چرخ‌ها بر ریل فلزی، موجب یک بیان موسیقایی می‌شود که با حس اضطراب استاکر، نویسنده و استاد خواناست، و در عین حال منش ناشناخته و مرموز منطقه‌ای را که به آن وارد شده‌ایم، برجسته می‌کند. برای ایجاد حس لازم در تماشاگر هیچ قطعه‌ی موسیقی‌ای جای این صدا را نمی‌گیرد. در عنوان‌بندی ***ایثار*** پس از موسیقی باخ صدای مرغ‌های دریایی را می‌شنویم. این صدا نشانی از زندگی است که ما را با محیط جزیره، یعنی با مکان رویدادهای فیلم آشنا می‌کند. پیوندی است میان درخت داوینچی و درخت خشک در واپسین سکانس فیلم. صداها در ***ایثار*** بسیار مهم‌اند. از صدای هرروزه‌ی شبانان که چند بار می‌شنویم تا

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.158.

صدای ازدحام در کابوس الکساندر. از صدای چرخیدن تیله‌ای شیشه‌ای، تا صدای مهیب درهم شکستن پیانو، و زنگ تلفن در خانه‌ی در حال سوختن. تارکوفسکی یک بار اعتراف کرد: «من در ژرفای دل خود چنین می‌اندیشم که سینما در اصل هیچ نیازی به استفاده از قطعه‌های موسیقی ندارد. ولی هنوز فیلمی که یکسر بدون موسیقی پیش رود، نساخته‌ام. هرچند که در ***استاکر*** و ***نوستالگیا*** به سوی این هدف حرکت کرده‌ام. به نظرم کاملاً ممکن است که در فیلمی با استحکام نظری تام، جایی برای موسیقی نباشد. به جای موسیقی می‌توان آواهایی را قرار داد که سینما همواره معناهایی تازه برای آن‌ها کشف می‌کند».[1]

موسیقی اما چنان که تارکوفسکی در آغاز کارش قبول داشت، و بسیاری هم در این نکته با او هم‌نظرند، احساسی تازه و مستقل از تصویر می‌آفریند، و درنتیجه نمی‌توان هیچ تصویری را جای‌گزین آن کرد. اگر هم‌چون تارکوفسکی بگوییم رشته آواهایی را جای‌گزین موسیقی می‌کنیم، درواقع تعریفی از موسیقی را که سخت محدود و بسته است، پیش کشیده‌ایم. رشته آواها می‌توانند همچون موسیقی شنیده شوند. خود تارکوفسکی که بارها در فیلم‌هایش از موسیقی الکترونیک سود جست، باید به خوبی با این نکته آشنا می‌بود. به هررو، آن‌چه مهم است توانایی صداها و آواها و البته قطعه‌های موسیقی است در آفرینش حسی تازه که از تصاویر به دست نمی‌آید. پرلود برای ارگ (BWV.614) از «کتاب کوچک ارگ» اثر یوهان سباستین باخ که در ***سولاریس*** به گوش می‌رسد، مثال خوبی برای اثبات این مدعاست. ما این پرلود را از نیمه‌ی دوم فیلم می‌شنویم. هر بار که اقیانوس هم‌چون یک پرده‌ی نقاشی تجریدی از

---

1. *ibid*, p.159.

پنجره‌ی ایستگاه فضایی سولاریس دیده می‌شود. موسیقی باخ به حرکت آرام و موّاجی که روشن نیست آیا حرکت موج‌های اقیانوس خاطره‌هاست یا چیزی دیگر، معنایی بارها ژرف‌تر و مقدس‌تر می‌بخشد. جایی در فیلم می‌بینیم که کریس و هاری در کتاب‌خانه‌ی ایستگاه کنار یک‌دیگر دراز کشیده‌اند، و گویی در حالت بی‌وزنی به سان پرهایی سبک در فضا شناور می‌شوند، و آن‌چه می‌شنویم همین پرلود باخ است. حسی که از همراهی موسیقی باخ با این تصاویر ایجاد می‌شود پیش از هرچیز شگفت‌زدگی است. زیرا به ناگاه برخلاف منطق روایی فیلم چیزی دیگر و شاید بتوان گفت ناآشنا به فیلم افزوده شده است. چیزی که شاید از امر مقدس یا امری مطلق خبر می‌آورد.

در *آینه* یک پرلود دیگر (BWV.639) باخ را، که این یکی هم از «کتاب کوچک ارگ» است می‌شنویم. نخست در عنوان‌بندی فیلم، پس از کلام یوری، و چندان متصل به آن که گویی تداوم صدای اوست. این آوای انسانی است که تازه شروع کرده از رنج‌ها و مصیبت‌های خویش حکایت کند، و خبر از جهانی دیگر به ما بدهد. صدای او به نگاه چشم‌هایی همانند است که ناگهان بینا شده باشند، و به جای تاریکی ناب، چیزی از رنگ‌ها را تشخیص دهند. این نگاهی است از سر شگفتی به جهان، نگاهی که خاطره‌ی ظلمت را همچنان همراه دارد. بار دیگری که پرلود باخ را می‌شنویم شاهد یکی از رویاهای آلیوشا هستیم. مادر باردار است و گویی زایمان نزدیک است. پدر دست‌های او را نوازش می‌کند، و مادر در فضا باز همچون پری سبک شناور است.

تارکوفسکی یک بار گفت: «موسیقی قادر است که تمامی لحن عاطفی یک سکانس را دگرگون کند. موسیقی باید چندان با تصویر بخواند که هرگاه به هر دلیل از یک فصل خاص فیلم حذف شود، نه فقط نیروی

بیانگر تصویر کاهش یابد بل تصویر در اصل به چیزی دیگر تبدیل شود».[1] درون‌مایه‌ی تغزلی و غمگین موسیقی‌ای که ویاچسلاو اوچینیکُف برای *آندری روبلف* ساخته چنین نقشی دارد. هم‌چنین، موسیقی باخ در سرآغاز *انجیل به روایت یوحنای قدیس* را در پایان *آینه* به یاد آوریم. این موسیقی از گفتار عاشقانه‌ی مادر و پدر در چمن‌زار که کنار هم دراز کشیده‌اند آغاز می‌شود. پدر می‌پرسد: «پسر می‌خواهی یا دختر؟». مادر که دیگر دانسته‌ایم جدا از قدرت روحی شگفت‌آورش چندان حق گزینش در زندگی مشترک ندارد، فقط لبخندی مرموز بر لب می‌آورد، نشانه‌ای از سخره، اندوه و حسرت. خبری از بی‌اختیاری و درنتیجه بی‌معنایی پرسش پدر. سربرمی‌گرداند. پس از لحظه‌ای او را می‌بینیم که اشک در چشم می‌گرداند. باز لبخندی می‌زند، و این بار کمی مهربان‌تر. بچه‌ها با مادرشان (که در این سکانس او را به صورت پیرزنی می‌بینیم که پیش‌تر مادر در زمان حاضرِ فیلم بوده و نقش او را مادر خود تارکوفسکی بازی می‌کند) از میان درخت‌های غان و علف‌زار در آفتاب پیش می‌روند. پسرک از شادی فریادی می‌کشد. این واپسین صدای انسانی در فیلم است. میان آن پرسش و این فریاد، موسیقی باخ به همه چیز، به تصویر، طبیعت و تپش دل ما حکومت می‌کند. این صدای بخشایش و فیض خداست. باور به نیرویی لایزال است که شادی را آفریده است. خطاب شعری که هم‌سرایان می‌خوانند «سرور ما، مسیح» است. از او می‌خواهند که بازگوید که چگونه مصیبت او راه بر زمان جاودانه گشوده است. امیدی به رهایی و ایمانی ناب که ویژه‌ی آثار باخ است حاکم می‌شود.

پیرزنی که همراه بچه‌ها و موسیقی باخ است مادر است که چون به یاد

---

1. *ibid*, pp.158-159.

می‌آید چهره‌ی پیر و شکسته‌ی امروزی را دارد. در اواخر فیلم سکانس کوتاه و روشن‌گری آمده است. آلیوشا از خانه به حیاط می‌دود. مادرش را می‌بیند که پشت به او دارد و روی ساقه‌ی بریده‌ی درختی نشسته است. چون مادر روی برمی‌گرداند پیرزنی است، مادر در چهره‌ی امروزی‌اش. او در بخش‌های مربوط به «زمان کنونی» مادر راوی است و در کابوس آغاز فیلم تصویرش با تصویر ماریای جوان (مادر در آن سال‌ها) یکی می‌شود. این واپسین سکانس فیلم یکی از کامل‌ترین موارد بیان سرگردانی راوی میان خاطره، رویا و واقعیت است. چنان که فروید از قاعده‌ی «جابه‌جایی» یاد می‌کرد. در هر رویا (و در هر کنش یادآوری) گونه‌ای جابه جایی عناصر، یا شکلی از درهم شدن عناصر متفاوت بازیافتنی است. برای مثال ما در رویاهای خود چهره‌ی کسی را با مشخصات چهره‌ی کس دیگری همراه می‌کنیم، یا در خانه‌ی کودکی‌مان اتاقی که اکنون در آن زندگی می‌کنیم دیده می‌شود، یا رویدادهای زمان‌های گوناگون در هم تنیده می‌شوند. این توان ترکیبی ذهن برای تارکوفسکی مهم بود. او بدون هیچ اشاره‌ای به فروید، و چه بسا بی‌خبر از نظر این دانشمند، قاعده‌ی جابه‌جایی را پیش کشیده است. یکی شدن چهره‌ها در آثار او نمونه‌های فراوان دارد. در **سولاریس** مادر کریس در خاطره‌ی او با هاری یکی می‌شود. در ***ایثار*** الکساندر در کابوسی ماریا را در جامه‌ی آدلایید می‌بیند.

آینه از آن‌جا که حدیث نفس تارکوفسکی است، قطعه‌های موسیقی مورد علاقه‌ی او را نیز همراه دارد: «موسیقی این فیلم، هم‌چون تجربه‌های معنوی من، عنصری زنده در جهان تغزلی راوی فیلم است».[1]

---

1. *ibid*, p.158.

موسیقی هنری پورسل دو بار در فیلم شنیده می‌شود. قطعه‌ای است کوتاه برای سازهای زهی. یک بار آن‌جا که عشق نخستین، هم‌چون دخترکی سرخ‌مو میان برف‌ها راه می‌رود، و بار دیگر کنار آتش بخاری هیزمی در خانه‌ی پزشک. آلیوشا تنها در میان اتاق نشسته و در آینه‌ی دیواری به خود می‌نگرد. آینه را در فیلم بارها می‌بینیم، در نخستین کابوس، در زمان حاضر، و در این نما. موسیقی پورسل آغاز می‌شود. تصویری کوتاه از دخترک سرخ‌مو که با ترس کنار آتش نشسته، و از دستی میان ما و آتش. میان خاطره‌ی آلیوشا از دخترک و این موسیقی رابطه‌ای است که آسان معنا نمی‌یابد. در صورتی که میان قطعه‌ی موسیقی آوازی پرگولزی از *استابات ماتر* و پرواز بالن نسبتی است که آسان‌تر دانسته می‌شود. این قطعه به طور معمول با صدای دو خواننده (آلتو و سوپرانو) اجرا می‌شود، اما تارکوفسکی از اجرایی استفاده کرده که گروه همسرایان آن را می‌خوانند. تصوری که از این موسیقی پرگولزی ایجاد می‌شود رهایی و آرامش است.

تارکوفسکی موسیقی مدرن را دوست نداشت. سلیقه‌ی موسیقی او کمی کهنه‌گرایانه بود. باخ را می‌پرستید، و به آثار بتهوون، موتسارت و چایکوفسکی علاقه داشت. به طور خاص نسبت به کارهای استادان روسی سده‌ی بیستم بی‌علاقه بود، و حتی به ساخته‌های شوستاکوویچ، پروکفیف و استراوینسکی هم چندان علاقه‌ای نداشت. هرگز درباره‌ی آثار آنان و آهنگ‌سازانی که به نظر می‌رسد می‌توانستند مورد توجه و علاقه‌ی او باشند (اسکریابین، راخمانینف) حرفی نزد. آشکارا با موسیقی مردم پسند و موسیقی جاز هم میانه‌ای نداشت. اما در *استاکر* از موسیقی شرقی و از موسیقی الکترونیک استفاده کرد. به نظر می‌رسد که این موسیقی را نه به عنوان موسیقی تغزلی‌ای که در افق معنایی کارهایش جای‌گاهی خاص داشت، بل به عنوان ابزار جهت دادن به حس تماشاگر به کار می‌برد. خودش

نوشته: «موسیقی الکترونیک امکانات فراوانی برای سینما با خود به همراه می‌آورد... قطعه‌ای که با ابزار معمولی و آشنای موسیقایی اجرا شود از دیدگاه هنری چندان مستقل است که دشوار می‌تواند بخشی از فیلم محسوب شود، و جزء ارگانیک آن بشود. از این‌رو کاربرد آن در سینما در اصل، با گونه‌ای سازش همراه است. چرا که موسیقی در بنیاد خود تصویرگر است. در حالی که موسیقی الکترونیک این توانایی را دارد که در آن صدا منش مستقل یابد. صدایی می‌تواند در پس صدایی دیگر پنهان شود و باز نامشخص باقی بماند. همچون آواهای طبیعت یا زمزمه‌هایی مبهم... می‌تواند همچون صدای نفس‌کشیدن انسان باشد».[1]

من نمی‌دانم که چرا تارکوفسکی با این اطمینان نوشته که موسیقی‌ای که با سازهای آشنا اجرا می‌شود «در بنیاد خود تصویرگر است». البته برخی (شاید بسیاری) از شنوندگان قطعه‌های موسیقی در حال شنیدن خیال‌پردازی می‌کنند، و تصاویری را در ذهن خود مجسم می‌کنند. شاید آداجیوی این کوارتت موتسارت سپیده‌دمی جنگلی را به یاد آنان آورد، یا آلگروی آن سونات پیانوی بتهوون برای آن‌ها تداعی امواج دریا باشد. به طور معمول نویسندگان کتاب‌های راهنمای موسیقی هم قطعه‌ها را به رویدادهایی طبیعی تشبیه می‌کنند. در این میان خاطرات سینمایی شنونده هم نقش دارد. سارابانده‌های سوییت‌های ویولونسل دوم و پنجم باخ برای کسانی که مشتاقانه و با علاقه ***همچون در یک آینه*** و ***فریادها و نجواهای*** اینگمار برگمان را دیده باشند، تصوری غمگین از گسست‌ها و پیوندهای انسانی ساخته‌اند که شاید در بازشنیدن این قطعه‌ها تصوراتی از زندگی شخصی خودشان را به ذهن آورند. اما این همه چندان شخصی و نامتعیّن

---

1. *ibid*, pp.162-163.

هستند که نمی‌توان در موردشان به قانون یا حکمی قاطع دست یافت. برای خود من، شنیدن موسیقی به هیچ‌وجه تصویری نیست. نمی‌دانم که در حال شنیدن به چه چیزی می‌اندیشم، و به نظرم نمی‌آید که تصویری خاص در ذهنم ایجاد شود. درواقع قادر به بیان انگاشته‌هایم در این حالت نیستم، اما اطمینان دارم که تصویری نیستند. موسیقی الکترونیک تفاوتی با موسیقی‌ای که با سازهای آشنا اجرا می‌شود، ندارند. آن شخصیت مستقلی که تارکوفسکی برای موسیقی دسته‌ی دوم قائل بود هم قطعی نیست. لحظه‌ای به شگرد او در ترکیب آغاز **رکوییم** وردی با ترانه‌ی قدیمی روسی بیاندیشیم. متوجه خواهیم شد که موسیقی وردی از مقام مقدس خود پایین آمده و ابزاری شده برای انتقال معناها در یک فیلم سینمایی. درست هم‌چون موسیقی الکترونیک در **سولاریس** و ***آینه***.

در این دو فیلم تارکوفسکی از موسیقی ادوارد آرته‌مایف استفاده کرده بود. موسیقی ***استاکر*** هم ساخته‌ی اوست. گزینش برخی نغمه‌ها که به صورتی مبهم شنیده می‌شوند (با ابزار الکترونیک از شکل افتاده‌اند) کار خود تارکوفسکی بود، و زیباترین نمونه‌اش آن‌جاست که استاکر در آغاز ورود به منطقه‌ی ممنوع روی زمین دراز می‌کشد و نغمه‌ای شرقی (به احتمالی آذربایجانی، به هرحال یادآور موسیقی پاراجانف است) به صورتی محو و مبهم می‌شنود. آرته‌مایف گفته که در مواردی نغمه‌های اصلی هندی بوده‌اند و آن‌ها را با ابزار الکترونیک عوض کرده‌اند.[1] در ***استاکر*** آواها اهمیتی بیش از موسیقی دارند. اما تاثیر تکان‌دهنده جایی پدید می‌آید که این‌ها با هم ادغام می‌شوند. چون می‌خواهیم از اتاق آرزوها به دنیای بیرون منطقه‌ی ممنوع بازگردیم، تصویر در آبگیر

---

1. V. A. Johnson and G. Petri, *op. cit.*, P.57.

کوچکی که از آب باران شکل گرفته اشیایی قدیمی را نمایان می‌کند، چیزهایی که انگار از کسانی باقی مانده‌اند که پیش از فاجعه‌ای که منجر به پیدایش منطقه‌ی ممنوع شد، زندگی می‌کردند. موسیقی همچون مارشی نظامی در هیاهوی قطاری که با سروصدای بسیار می‌گذرد آغاز می‌شود، و در مهلتی کوتاه، شباهتی به درون‌مایه‌ی *بولروی* مشهور راول می‌یابد. در پایان فیلم هم پس از معجزه، بر زمینه‌ی تصویر دخترک که سر روی میز نهاده، و اتاق از پرهای سفیدی که در فضا شناورند پوشیده شده، باز صدای بلند قطاری که می‌گذرد با بخشی از آواز هم‌سرایان سمفونی نهم بتهوون درهم ادغام می‌شوند. تصویر آرام تاریک می‌شود.

سهم موسیقی در *نوستالگیا* نیز همچون *استاکر* زیاد نیست اما نقش همین میزان اندک مهم است. در آغاز ترانه‌ی غمگین روستایی روسی (آواز یک زن) با سرآغاز رکوییم وردی درهم می‌شوند. در پایان هم وقتی آندری گُرچاکُف شمع روشن را پای مجسمه‌ی کاترین قدیسه قرار می‌دهد، باز آواز هم‌سرایان همان سرآغاز رکوییم را می‌شنویم. در تصویر واپسین فیلم یعنی در ترکیب داچا و نمازخانه‌ی اعظم که برف می‌بارد و گُرچاکُف کنار سگ نشسته است، و ترانه‌ی روسی را می‌شنویم. در اتاق دومنیکو بخشی دیگر از آواز هم‌سرایان سمفونی نهم بتهوون به گوش می‌رسد. در خودسوزی دومنیکو هم از بلندگوی قراضه‌ای بخشی مشهور از همان هم‌سرایی به گوش مردم بی‌تفاوت می‌رسد. جای دیگری از فیلم هم موسیقی بسیار تاثیرگذار است. در خاطره‌ی گُرچاکُف خانواده‌اش را می‌بینیم که روی تپه‌ای ایستاده‌اند، و این طولانی‌ترین نما در خاطرات اوست. آشکارا همه سردشان شده، مفلوک و بی‌پناه‌اند، دختر جوانی با ترس به اطراف می‌نگرد، و بازوها را به سینه می‌فشارد. آوای موسیقی از فضای کنونی می‌آید شاید از بار هتل، ترانه‌ی ایتالیایی باب روزی است که

نرم حذف می‌شود. در پی سکوتی کوتاه گُرچاکُف به زندگی «راستین» بازمی‌گردد. آندری گُرچاکُف به ایتالیا آمده تا درباره‌ی پاول سوسنوفسکی تحقیق کند. نام اصلی سوسنوفسکی، ماکسیمیلین بریوزوفسکی بود که در ۱۷۴۵ در میان سرف‌های اکراینی به دنیا آمده بود و اربابش استعداد موسیقی او را کشف کرده، و او را به ایتالیا فرستاده بود تا موسیقی را دنبال کند. به دنبال کشف توطئه‌ای راه او برای بازگشت به روسیه بسته شده بود، و با دل‌تنگی و غم غربت فراوان در ایتالیا باقی مانده بود. چون سرانجام به روسیه بازگشت به می‌خواری پناه برد و در سی و دو سالگی یعنی در ۱۷۷۷ خودکشی کرد. در ***نوستالگیا*** هیچ قطعه‌ای از آثار او را نمی‌شنویم اما یادی از رابطه‌ای که او میان هنر روسی و هنر ایتالیایی ایجاد کرده بود می‌شود. گُرچاکُف در «آن حس اندوه‌بار ژرفی که یک روس بیرون کشور خود دارد» با او شریک بود.

در آغاز و پایان ***ایثار*** قطعه‌ی "Ebrame dich ,mein Gott" «خداوندا! مرا ببخش» از ***انجیل به روایت متی قدیس*** ساخته‌ی یوهان سباستین باخ را که یک آریای غمگین با صدای آلتوست، می‌شنویم. این قطعه شرح تنهایی و اندوه پطرس قدیس است که بنا به پیش‌بینی عیسی مسیح پس از دستگیری عیسی او را دو بار انکار می‌کند تا جان خود را برهاند، و هنگامی که از خطر مردمان رها می‌شود در تنهایی آن پیش‌گویی را به یاد می‌آورد و به گریه می‌افتد. در میانه‌ی ***ایثار*** دو نوع موسیقی به کار رفته است. یکی آوای فلوت ژاپنی است که از رادیوی الکساندر می‌شنویم که موسیقی فیلم‌نامه‌ای محسوب می‌شود و تا حدودی ما را با سلیقه‌ی الکساندر هم آشنا می‌کند. در سکانس آماده کردن خانه برای آتش‌سوزی صدای آواز شبانان سوئدی را می‌شنویم که این یکی باید موسیقی متن باشد. در سکانس‌های شب آوای همهمه‌ی دریا و پرندگان دریایی را

می‌شنویم. دو نوبت گذر بمب‌افکن‌ها چندان قوی است که گویی تمام جهان می‌لرزد. صدایی مرموز، تا حدودی یادآور صدای شکستن شاخه‌های درخت چند نوبت در فیلم شنیده می‌شود. این صداگاه نزدیک می‌شود، چون سکانسی که پسرک در بستر خود نیم‌بیدار است. در خانه‌ی ماریا صدای کار کردن عقربه‌های ساعت می‌آید، و در سکانس آتش‌سوزی آوای سوختن الوارهای چوب بارها بیش از تصویر تاثیرگذار است. در فیلم چند بار آوای شبانان را می‌شنویم که شاید اشاره‌ای هم باشد به حضور شبانان در نخستین طرح پرده‌ی لئوناردو که در تمرین‌های بعدی به «ستایش شاهان مجوس» تبدیل شد. صدای شبانان بارها با آوای فلوت ژاپنی ترکیب شده و در سکانسی که الکساندر خانه را می‌سوزاند، این ترکیب جنبه‌ای مرموز می‌سازد که با کنش الکساندر خواناست. نخستین بار آوای شبانان را در نما ـ سکانس آغازین فیلم می‌شنویم. آن‌جا که در محوطه‌ی جنگلی الکساندر با خود زمزمه می‌کند، و پسرک از او دور می‌شود. الکساندر به خود می‌آید و پسرک را صدا می‌زند. پسر به بازی از پشت به سر او می‌پرد. بار دوم صدا جایی که اتو داستان عکس گرفتن مادر و پسری را بازگو می‌کند، به گوش می‌رسد. بار سوم، پس از نیایش الکساندر صدا را می‌شنویم. اتو که از پنجره داخل اتاق می‌آید هنوز صدا به گوش می‌رسد. این صدا یادآور کشیدن زهی است در ***باغ آلبالوی*** چخوف، که بی‌ارتباط به رویدادهای نمایش و به ظاهر بی ارتباط به واقعیت، چند بار به گوش می‌رسد و سازنده‌ی (یا یکی از سازندگان اصلی) منش متافیزیکی آن نمایش است.

آن همه دنیا

فصل ششم

ایمان و فاجعه

در جستجوی حقیقت

«همه‌ی آثار من از یک چیز سخن می‌گویند. همه‌ی شخصیت‌های فیلم‌های من منش مشترکی دارند. آن‌ها در پی چیزی هستند. در پی کشف قانون زندگی، وفادار ماندن به خویشتن، و به عهدی که با دیگران بسته‌اند. آن‌ها می‌اندیشند، و جست‌وجو می‌کنند».[1] تارکوفسکی با این تعریف از کارش، برداشت خویش از رسالت هنرمند، و تعهد اخلاقی او را بیان کرده است. شاید بتوان تمامی آثار او را در عنوانی کلی گرد آورد: جست و جوی ایمان. این عنوان، روشن‌گر اشتیاق هنرمند به کشف امر مطلق است. ایمان پیش از این که یقین به وجود مطلق باشد، باور به امکان یافتن راهی است که در آن می‌کوشیم تا به حقیقت دست یابیم، کوششی که نمی‌تواند ناامیدانه باشد. خواست تارکوفسکی برای دست‌یابی به حقیقت از تلاش

1. J. Passek, *Le cinéma Russe et soviétique*, Paris, 1981, p.279.

او برای آفرینش زیبایی جدا نیست. در آثارش بنا به سنتی کهن در اندیشه‌ی روسی، طلب ایمان با آفریدن زیبایی هنری پیوند یافته است. او یک بار گفت: «فقط هنر می‌تواند مطلق را بشناسد و تعریفی از آن به دست دهد».[1] در برابر نویسنده در ***استاکر*** که بیان‌گر موقعیت امروزی هنرمند در تولید صنعت فرهنگ است، خود استاکر، این حاشیه‌نشینی قرار دارد که نویسنده برای او چندان احترامی قائل نیست. استاکر شاعر است، و ایمان را می‌جوید. گُرچاکُف شاعر در ***نوستالگیا*** دومنیکو را می‌یابد که در جست‌وجوی مطلق است. کریس در ایستگاه فضایی، و راوی ***آینه*** در بازنگری به عمر رفته، ایمان را می‌طلبند، و هیچ‌جا این کوشش چنان ناب نمایان نشده که در تصاویر رنگیِ هنر روبلف. در تمام این آثار هنرمندی جست‌وجوی خود را در انزوا، و در فضایی سرشار از ناباوری دیگران و اعتقاد شخصی خود، ادامه می‌دهد.

در قلب فیلم ***آندری روبلف*** گفت‌وگوی روبلف هنرمند با تئوفانوس یونانی، استاد سالخورده‌ی او قرار دارد. اساس بحث آن‌ها رابطه‌ی ایمان به خدا و جست‌وجوی زیبایی، و ایمان به راهی است که در آن این دو با هم پیوند می‌یابند. به گمان تئوفانوس هنر بیان جلال خدا و هراس آدمی از این عظمت است. تئوفانوس سویه‌ی آسمانی هنر بیزانس را برجسته می‌کند. به گفته‌ی فدوتُف: «هنر هراس انسان از قدرت خدایی است. مسیح در این هنر به سان داور نهایی حضور می‌یابد، و نه همچون نجات‌دهنده‌ی واپسین، و شمایل‌های بیزانس یادآور قدرت بی‌پایان خدایند. انسانِ بی‌پناه در پیش‌گاه خدا با زمزمه‌ای دردبار از گناهان خویش پوزش می‌خواهد».[2] این است که تئوفانوس با قاطعیت اعلام می‌کند: «من

---

۱. از گفت‌وگوی تارکوفسکی با مارسل مارتن در: *Ecran 78*, no.66, p.34.

2. G. P. Fedotoov, *The Russian Religious Mind*, Harvard University Press, 1946,

خدا را می‌طلبم و نه انسان را». اما روبلف بیان‌گر هنرمند امروزی است. او سخن‌گوی هنری است که در زمین ما، در این زمینِ مصیبت و تنهایی شکل می‌گیرد، و درنتیجه، برخلاف تئوفانوس که زیبایی را آفریده‌ی خدا می‌داند، و فقط به این نکته باور دارد که بنا به خواست و تقدیری مقدس انسان در پی زیبایی برمی‌آید، او بر این باوراست که انسان نیز آفریننده‌ی زیبایی است و در این آفرینش راهی به درک خدا یعنی امر مطلق می‌جوید، یا می‌یابد. آدمی فقط گناهکاری خاکسار نیست، بل موجودی است که تصوری از مطلق، خدا و زیبایی در سر دارد. در فیلم‌های تارکوفسکی، شمایل‌ها، این آفریده‌های هنر انسان، یادآور سویه‌ی قدسی کوشش انسانی هستند، و می‌توانند آن معصومیت بنیادینی را نمایان کنند که دستاورد جانی سرکش است که در برابر شرّ و خشونت می‌ایستد و دل‌نگران شکنجه‌هایی است که دیگران می‌بینند. سال‌ها بعد تارکوفسکی در ***دفتر خاطره‌ها*** در ۴ دسامبر ۱۹۷۹ نوشت: «دین و هنر دو روی یک سکه‌اند».[۱]

روبلف هنر آسمانی تئوفانوس را نمی‌پذیرد و نشان می‌دهد که آدمی محکوم به نادانی ابدی نیست. انسان می‌آفریند و آفرینش هنری ثابت می‌کند که راز آفرینش خود انسان هم رازی سر به مُهر نیست. ***آندری روبلف***، به این اعتبار، فیلمی است درباره‌ی رهایی جان انسان. تئوفانوس در گفت‌وگو با کیریل اعلام کرده: «هر آفریده در گوهر خویش چیزی پنهان به همراه دارد، و هر دانایی دردی است». روبلف اما این را نمی‌پذیرد. او قبول ندارد که انسان در نهاد خویش گناهکاری بیش نیست، و نمی‌فهمد که چرا انسان نباید در پی دانستن رازها برآید. او به معصومیت گوهری انسان باور دارد، و می‌گوید که به همین دلیل «انسان توانایی دعا خواندن

---

vol.1, pp.30-31.

1. A. Tarkovski, *Journals 1970-1986*, p.208.

دارد»، باز به همین دلیل «قدیسان در شمایل‌ها با سیمایی انسانی، به سان آدم‌هایی معمولی، تصویر شده‌اند». اگر چنین نیست پس بگو که چرا مسیح به صورت انسان ظاهر شد، و در میان آدمیان زندگی کرد؟ تئوفانوس به او هشدار می‌دهد: «اما از یاد مبر که همین انسان‌ها بودند که مسیح را به صلیب کشیدند»، و روبلف می‌گوید: «و آنان از کرده‌ی خویش پشیمان شدند». استاد سالخورده می‌نالد: «اما خیلی دیر، مثل همیشه». تئوفانوس با شادمانی‌ای پنهان از یافتن دلیلی بر درستی حکم خویش، می‌گوید: «همگان مسیح را ترک کردند... اگر باز به زمین می‌آمد، او را یک بار دیگر هم به صلیب می‌کشیدند؟»، و روبلف در برابر این ناامیدی به انسان فقط می‌پرسد: «اما بگو، مگر خدا آدم را نیافریده است؟».

سه سال می‌گذرد. روبلف خشونت‌ها و جنایت‌هایی بزرگ را از نزدیک می‌بیند. شاهد کشتار مردم شهر ولادیمیر به دست تاتارها و اجیران روسی آن‌ها می‌شود، و نیروی ویرانگر نفرت و حسادت را می‌شناسد. کور کردن نقاشان را به فرمان امیران می‌بیند، و امیری را می‌بیند که برادرش در دهان و معده‌ی او سرب داغ می‌ریزد، و خودش هم ناچار می‌شود که برای نجات زنی جوان، سربازی مهاجم را به قتل برسند. اکنون روبلف درمانده و تنها در حجره‌ای پناه گرفته است. در فصل زیبای «مصیبت به روایت آندری» تئوفانوس مرده بر شاگرد خود ظاهر می‌شود. او از آندری می‌پرسد: «آیا هنوز هم ایمانی به پیروزی نیکی در تو باقی مانده است؟». این پرسش جانکاهی است که از دل تجربه‌ی تلخ گولاگ در روسیه‌ی سده‌ی بیستم به گوش ما می‌رسد. آندری می‌نالد: «آه. خوابِ تو را می‌دیدم... آن‌ها همه جا را ویران کردند، کشتند، سوزاندند، و تجاوز کردند. کلیساها را خراب کردند. تو مرده‌ای، و من مصیبت را ادامه می‌دهم. روز و شب برای آدم‌ها کار می‌کنم. اما نمی‌دانم. آیا می‌توان اینان

را انسان خواند؟ همه‌ی عمر نابینا بودم. حق با تو بود. تاتاری را دیدم که خندان می‌گفت بدون ما هم باز شما به جان هم می‌افتادید. نه. من دیگر نمی‌توانم ادامه بدهم». تئوفانوس می‌گوید: «چرا؟ فقط به این دلیل که آنان همه چیز را ویران کردند؟ برای آن شمایل‌ها که سوزاندند؟ نه. تو فقط بار گناهانت را سنگین‌تر می‌کنی. بارها هر آن چه را که من آفریده بودم نیز سوزاندند و بارها من از نو آغاز کردم. همواره به کار ادامه دادم». این صدای هنرمند زندانی شوروی است. روبلف می‌گوید: «آری همه چیز را می‌سوزانند». و اعتراف می‌کند: «من نیز گناه‌کارم. کسی را کشته‌ام. سربازی روس را». تئوفانوس می‌گوید: «گناه ما به بربریت چهره‌ای انسانی می‌بخشد. بیاموز که نیکی کنی. عدالت را بیازما و به یاد آر که خدای‌مان گناه را بخشیدنی دانسته است». روبلف می‌گوید: «می‌دانم که او بخشنده است. پس من با او عهد سکوت می‌بندم. اما تو کجایی؟ آیا در بهشت هستی؟». و تکان‌دهنده‌ترین کلام در تمامی آثار تارکوفسکی پاسخ تئوفانوس است: «آری. اما بهشت چنان که تو می‌پنداری نیست».

در این حکایت، این گفت‌وگو که سایه‌ی داستایفسکی بر آن افتاده، و مفتش اعظم، آلیوشا و ایوان در آن به سخن می‌آیند، یک بار دیگر هنر روسی ژرفای ایمان به نیکی و زیبایی را به بحث می‌گذارد. آندری خاموش می‌شود. از شمایل‌نگاری و از کلام دست می‌شوید. تا سال‌ها بعد، ساختن ناقوسی او را به خود باز آورد. در واپسین تصویرهای رنگی فیلم پاسخ نهایی را می‌شنویم. یادآور گفته‌ی داستایفسکی: «زیبایی جهان را نجات خواهد داد». این گونه، هنر سویه‌ای از مطلق دانسته می‌شود، و برتر از دنیای دوزخی انسان قرار می‌گیرد. تعهد هنرمند چیزی جز جست‌وجوی مطلق نیست. کاری اخلاقی و دشوار، که حتی برتر از کوشش در رهاندن آدمیان از دوزخ است، چراکه می‌تواند همین شکل از

رهایی را هم به همراه آورد. پیام تارکوفسکی را در یادداشت کوتاهش بر ***آندری روبلف*** نمی‌توان از یاد برد: «آرزوی پرواز، پیش از آن که امکانش باشد. اشتیاق به قالب ریختن ناقوس پیش از آن که این فن را شناخته باشیم، شمایل‌نگاری به آن شیوه که هرگز پیش‌تر به کار نرفته باشد. این همه نیازمند انسان‌اند، تا همچون بهای آفرینش، خویشتن را در کار غرقه کند... آفرینش ایثار کامل است».

به این اعتبار آثار تارکوفسکی حماسه‌های روزگار ما هستند، روزگاری که حماسه را برنمی‌تابد. در همه‌ی آن‌ها پیکار آدمی برای شناخت خود و دنیایش ترسیم شده است: «در تمام آثار من، و آثاری که از این پس خواهم ساخت، درون‌مایه‌ی اصلی جز این نیست: انسانی آرمان‌گرا به گونه‌ای پرشور در پی یافتن پاسخی است به پرسشی، در این راه تا نهایتِ امکان پیش می‌رود تا حقیقت را بشناسد، و به شکرانه‌ی سرسختی و تجربه‌هایش به حقیقت نزدیک می‌شود».[1] شاید تارکوفسکی می‌پنداشت که این «آدم آرمان‌گرا» مرکز آثار اوست، اما حالا که کارنامه‌ی آثارش بسته شده، می‌بینیم که آن نهایتِ امکان قلب تپنده‌ی آثار او بود. واپسین فصل ***آندری روبلف*** را به یاد آوریم. بوریس نوجوانی که همه می‌پندارند با راز قالب‌گیری ناقوس آشناست، درواقع این راز را نمی‌داند. او فقط می‌داند که می‌تواند به جست‌وجوی راز قالب ناقوس برآید، و با به خطر انداختن جان خود در این راه پیش می‌رود، و سرانجام پیروز می‌شود. او ناقوس را می‌سازد و اشک‌ریزان به آغوش روبلف می‌افتد. تارکوفسکی گفته: «من راه این جوان را خوب می‌شناسم. ناقوس را بدون باخبری از نتایج کنش خویش می‌سازد. این یگانه امر اصیل در دنیاست... این شعله در جان

---

1. M. Ward, "The Idea that Torments and Exhausts", in: *Stills*, spring 1981, p.22.

هنرمند، اندیشه‌ای که آزارش می‌دهد و می‌فرسایدش، تا جایی که سرانجام از پایش می‌اندازد، از هر امری در جهان مهم‌ترست».[1]

در جست‌وجوی ایمان

تارکوفسکی برخلاف درایر به تقابل دین رسمی و دین قلبی نمی‌اندیشد، و برخلاف برسون و برگمان به تنهایی انسان در دنیایی بدون خدا دقت ندارد. مساله‌ی اصلی آثارش هم مثل کشیش‌ها نیست که چنین ساده شود: «خدا هست، شبان من است، و محتاج هیچ کس نیستم». گاهی می‌پرسد «کجاست؟»، و گاهی می‌گوید: «جستن زیباتر از یافتن است». یک بار گفت: «آثار هنری، برخلاف آثار علمی، هیچ‌گونه هدف عملی، به هر معنا که باشد، در پیش روی خود ندارند. هنر استوار به منطق نیست. هیچ‌نوع قاعده‌بندی در جهت منطق رفتاری ندارد. هنر فقط فرض ایمانی خود را دارد و بس». او از تولستوی مثال آورد که هر رویداد و شخصیتی که آفرید، از محدوده‌ی منطق هرروزه فراتر رفتند، و آثارش منطق ویژه‌ی خود را یافتند، منطق ویژه‌ای که با همان فرض ایمانی مطرح می‌شود.[2]

در مساله‌ی بنیادین رابطه‌ی زیبایی و نیکی (میان زیبایی‌شناسی و اخلاق) تارکوفسکی به مبانی هنر مسیحی (از جمله هنر بیزانس) نزدیک می‌شود. او هم‌چون هنرمندان روسیه‌ی سده‌های میانه هر چه را که بخواهد زیبا می‌بیند. در آثار او آدم‌های فلج، بیمار، تهیدست، کودکان بیمار، تالاب‌ها و ویرانه‌ها زیبایند، و آن‌چه موزون است و تکاملش پایان گرفته، و حتی مقدس دانسته می‌شود زیبا نیست. ناتمام‌ها به گونه‌ای معنوی زیبایند، و تکامل‌یافته‌ها فقط حضوری مادی دارند.

---

1. *ibid*, p.24.

2. A. Tarkosky, *Sculpting in Time*, pp.40-41.

کمتر کسی است که به ادبیات و فرهنگ روس علاقه داشته باشد و عبارت مشهور داستایفسکی را، که در بالا نقل کردم، نشنیده باشد: «زیبایی جهان را نجات خواهد داد». این گفته ریشه‌ای محکم در مبانی اندیشه‌ی مذهبی ارتدکس‌ها دارد. شهریار ولادیمیر در سده‌ی دهم، در آغاز گرایش روس‌های پاگانیست به مسیحیت، گفته بود که ما با ساختن زیباترین بناهای دنیا به عنوان کلیساهای سوفیای قدیس نشان خواهیم داد که دین و خدای ما زیبایی است. به گفته‌ی ولادیمیر سولوویف بازمانده‌های بینش پاگانیست، کیش زیبایی را در کلیسای ارتدکس حفظ کردند. خود سولوویف بارها از این که «زیبایی اجازه نخواهد داد که ایمان پژمرده شود یا از بین برود» یاد کرده بود. ساختار کلیساهای روسی حس زیبایی‌شناسانه‌ی معماری روس و پیوند ایمان و زیبایی را نمایان می‌کند. کلیساهای سوفیای قدیس در کیف در ۴۱-۱۰۳۷، در نووگورود در ۱۰۴۵، در ولادیمیر در ۶۰-۱۱۵۸ که آندری روبلف و دانیل سیاه حدود سال ۱۴۰۰ در آن نقاشی‌های دیواری خود را برای نسل‌های بعد یادگار گذاشتند، و کلیسای مریم مقدس در نِرل بوگولیوبُو، نمونه‌هایی برجسته از نبوغ معماری روس‌ها هستند. تا به سده‌ی شانزدهم و ساختن کلیسای کرملین (۱۵۶۰) و بعد به کلیسای تثلیث (۱۶۴۳) در مسکو بر سیم روسیه سرشار از معابدی بی‌نظیر بود. در آغاز سده‌ی نوزدهم مسکو را به خاطر تعداد کلیساهایش مقدس می‌خواندند. تمامی فرهنگ روسی از رابطه‌ی میان زیبایی و ایمان متاثر شد. یزدان‌شناسی روسی نخست خود را در شمایل‌ها، معماری و شعر نشان داد، و تنها پس از آن در رساله‌های تخصصی. حتی در سده‌های نوزدهم و بیستم نیز این رابطه‌ی متن دینی و متن هنری به ویژه شعر، محکم باقی ماند. یزدان شناسان روس شاعر بودند: گاوریلا درژاوین، الکساندر پوشکین در اواخر زندگی‌اش، میخاییل لرمانتف، فئودور

تیوچف، و ولادیمیر سولوویف. حس و درکی شاعرانه الهام‌بخش آثار دینی برجسته‌ترین یزدان‌شناسان روس سده‌ی بیستم بود. پاول فلورانسکی نمونه‌ی مشهور است. نشان این باورها را حتی در فلسفه‌ی نیکلای بردیایف می‌شود دید.[1] آندره مالرو هنر بیزانس را «نمایانگر جاذبه‌ی امر مطلق» نامیده، و گفته‌ی او هیچ جا چنان کامل نمایان نمی‌شود که در هنر روس. در نتیجه، بازگشت تارکوفسکی به کیش زیبایی و اصرار او به این که هنر در بنیاد خود نیایش است، و اثر هنری جز هدیه‌ی خدا نباید دانسته شود،[2] و نیز ارزش و احترام زیادی که برای شعر قائل بود، همه ریشه در مبانی هنر روس دارد. هر چه هم که این گفته‌ها در جهان مدرن غریب و شگفت به نظر آیند. *استاکر* بهترین نمونه‌ی هنر اوست. کوششی در زنده نگه داشتن مبانی ایمانی که فقط با زیبایی همبسته و همراه است.

سولاریس داستان نیاز آدمی به ایمان است. انسان بدون ایمان تکیه‌گاه اخلاقی نخواهد داشت. جست‌وجوی ناشناخته‌ی اخلاقی در عین حال جستن ایمان است. در **سولاریس** چند بار از فاوست یاد می‌شود. فاوستِ دانا، پژوهشگر مدرن، به جهانی دیگر باور نداشت، و به همین دلیل روح خود را به ابلیس فروخت. او می‌خواست برای همیشه روی زمین زندگی کند، و به کارآیی دانش خویش، و نیروی آن برای درهم شکستن مرزهای موجود باور داشت. ولی، کور بود. کسی که از ناممکن بودن دسترسی به هدف خود بی‌خبر است. کریس هم به علم و جادوی خرد انسان باور داشت. در رابطه‌اش با هاری (که هم‌چنان مدعی بود که زمانی او را

---

1. D. S. Likhachev,, "Religion: Russian orthodoxcy", in: N. Rzhevsky ed, *The Cambridge Companion to Modern Russian Culture*, Cambridge University Press, 1998, pp.38-56.

2. A. de Baecque, *Andrei Tarkovski*, Paris, 1989, pp.109-110

عاشقانه دوست داشت) ناتوان از بیان عشق خویش بود. او هم‌چون فاوست به عشق باور نداشت. تنها در جریان سفر فضایی در برابر نیروی رویاها و خاطره‌ها گفت: «شاید ما این‌جاییم تا به نخستین انسان عاشقانه بنگریم»، و به این نتیجه‌ی اخلاقی رسید که: «شرمساری می‌تواند انسان را نجات دهد». اسناوت که او را دو بار فاوست نامیده می‌گوید: «آن مفاهیمی که در دسترس فاوست بودند برای ایجاد رابطه با انسانی دیگر نابسنده بودند»، و با لحنی ناامید می‌گوید: «آدمی نمی‌تواند دنیاهای دیگر را تسخیر کند، چرا که از تفاوت می‌ترسد. ما همواره به انسانی دیگر نیازمندیم». این گفته بیان واقعیتی است که شخصیت‌های آثار تارکوفسکی با آن دست به گریبان‌اند. تارکوفسکی به شیوه‌ی امانوئل لویناس بر این باور است که «دیگری معنای زمان برای ماست». دیگری چنان که هست، حضوری قاطع، وجودی مستقل و نه پندارگون، یا موضوع خاطره و شناسایی برای من. کریس توانایی فهم جای‌گاه خود را نداشت، مگر از راه نیاز به دیگری و عشق به او، به انسانی زنده، به هاری، زنی که زمانی نتوانسته بود او را دوست بدارد. اندیشه‌ی ابزاری مدرن، خرد و هوش علمی انسان مدرن، به حضور دیگری «بیرون از گستره‌ی خویشتن» بی‌باور است. دیگری برای من جز موضوع شناسایی نیست. تارکوفسکی این خطا یا به قول خودش این گناه تمدن مدرن را کنار می‌گذارد. او بر این باور است که آن کسی که دیگری را همچون موجودی مستقل نپذیرد، خویشتن را (گذشته، خاطره، تاریخ و رویاهای خود را) انکار کرده است. چنین کسی خودش را گم می‌کند.

اقیانوس خاطره‌ها به ما آموزش می‌دهد که فقط با گذر از جهان «فاوستی» می‌توان همه چیز را دید. کریس (فاوست) روی زمین به هاری (مارگریت) عشق نداشت، حتی موجب مرگ او شد. اما در ایستگاه فضایی سیاره‌ی سولاریس او را بازیافت. این بار به سان عشقی گریزناپذیر.

نخست خواست که از شر او خلاص شود. اما او بارها بازگشت. مرد در خلوت خویش با احساس گناه و عشق یک‌جا آشنا شد. با زنی که حضور جسمانی خود را نه به او، بل به اقیانوس مدیون بود. او دریافت: «زندگی جاودانه ناممکن است. اما جاودانگی [به گونه‌ای دیگر] وجود دارد». کریس راز سولاریس راکشف کرد. نه به یاری علم زمینی و فاوستی، بل به یاری دانایی معنوی و دل‌آگاهی خویش.[1] پیش‌فرضی نظری (یا سرمشقی علمی) نبود که به او حقیقت را نشان داد. او به یاری دگرگونی درونی جان خویش همه چیز را دانست. این نخستین بیان کامل رویارویی تارکوفسکی با بحران جهان مدرن بود. **سولاریس** برای نظام شوروی به اندازه‌ی ***آندری روبلف*** خطرناک بود. آن‌چه در این فیلم زیر سئوال می‌رود مبانی بنیادین فلسفی و اخلاقی مدرنیته است. هر کس مسوول گزینش‌ها و گذشته‌ی خویش است، و بار گناه خود را بر دوش دارد. همه مسوول گناه همگانی هستند. همه باید از نقش خود در این نظم شرم کنند. شرم رابطه‌ای بنیادین در بازگویی خاطره‌ها در **سولاریس** است. این نگاه به گذشته همراه با مفهومی از آینده گسترش می‌یابد. باید دشواری‌های اخلاقی‌ای راکه بر اثر پیشرفت علمی و ایمان به خردباوری مدرن پیش روی ما قرارگرفته‌اند، از اکنون در نظر داشته باشیم. تارکوفسکی به گفته‌ی آنتونیونی توجه داشت که «انسان از ناشناخته‌ی علمی در هراس نیست. دلهره‌ی او از ناشناخته‌ی اخلاقی است».

تیموتی هایمن کشف کرده که **سولاریس** به ***توفان*** شکسپیر همانند است. آن‌جا هم افرادی با گناهان عظیم گذشته‌شان وادار می‌شدند تا با شبح گذشته روبرو شوند، و در نتیجه، خویشتن را کشف کنند.[2] برای

---

1. B. A. Kovàcs and A. Szilàgy, *Les mondes d'Andrei Tarkovsky*, p.103.

۲. ت. هایمن، «تجربه‌ی ناشناخته‌ها» در: *بامداد*، ۱۷۵، ۱۸ آذر ۱۳۵۸، [از نشریه‌ی Movie].

کریس هم‌چون پراسپرو اقیانوس ابزار پالایش جان، و امکان رهایی است، و زمانی که این مسیر به پایان رسد، کریس باید به زمین بازگردد، و نقش خود را به عهده گیرد، چنان که پراسپرو به دوک‌نشین خویش باز می‌گردد. این‌جا کلام شکسپیر به گوش می‌رسد که «دریاها اگرچه تهدیدکننده‌اند، اما نوازش‌گر نیز هستند». پراسپرو در صحنه‌ی دوم از نخستین پرده‌ی نمایش به میراندا می‌گوید که اقیانوس خروشی تهدیدآمیز دارد و شفقتی بی‌پایان. *توفان* جز ستایش نیروی معجزه‌گر اقیانوسی نیست که گرداگرد جزیره‌ای کوچک (پُر از گم‌شدگان، کشتی‌شکستگان، اشباح و ارواح سرگردان) را گرفته است. اقیانوس بیدارکننده‌ی خاطره‌ها و عشق‌هاست. صدای دریا که در تمامی نمایش شکسپیر شنیده می‌شود، یادآور آن است که در این جزیره‌ی کوچک همه‌کس گویی باز زاده می‌شوند، این‌بار رها از بار گناهان. در فیلم تارکوفسکی نیز گاباریان در نواری ویدیویی که پیش از مرگ بر جا نهاده می‌گوید: «اقیانوس با وجدان آدمی رابطه دارد». هایمن نوشته: «اقیانوس فضای خالی تجربه‌ی ناشناخته‌هاست. زهدانی که تمامی تجربه‌ها از آن زاده می‌شوند». کریس هم‌چون استاد در *استاکر* در آغاز فقط به واقعیت‌های عینی و آزمون‌پذیر، این موضوع‌های محسوس برای نیروی شناسایی ما باور دارد. او موضوع نامحسوس شناسایی یا امر خیالی همچون واقعیت را نمی‌پذیرد. اما در پایان فیلم درمی‌یابد که فقط امر خیالی امر واقعی است. آن‌جا هر واقعیتی می‌تواند به خیال درآید. خانه در جزیره‌ای و آن جزیره در دل اقیانوس است. اقیانوس جهان راستین ماست. در خیال خودمان به گونه‌ای نادرست می‌اندیشیم که جایگاه‌مان زمین، این سیاره‌ی زیبای سرسبز است. تمدن می‌تواند (و برای ماندن خود باید که) از جهان فاوستی بگریزد و به خانه‌ای امن پناه ببرد، و عشق و جاودانگی را بشناسد. موج‌های این اقیانوس آرام ندارند.

ایمان و بی‌ایمانی

جهان‌بینی استاد در *استاکر* بیش از دیگر شخصیت‌های آن فیلم به بینش کریس و روحیه و فهم انسان مدرن نزدیک است. نزد این ماتریالیست، این شاگرد وفادار روشن‌گران، پژوهش حقیقت جز به یاری روش علمی مدرن ممکن نیست. او فیزیک‌دان است و حتی تعمیم‌های مجرد ریاضی را به دلیل منش غیرتجربی‌شان زیر سئوال می‌برد. پوزیتیویستی محدود و در بند آزمون است که در آغاز سفرش به منطقه‌ی ممنوع مثل هر آدم دانا و دقیق دیگری ابزار ضروری برای سفر را فراموش نکرده است. در جریان سفر به آن منطقه‌ی شگفت‌انگیز که قانون‌های علمی او را بی‌اثر کرده، و در آن قوانینی دیگر حاکم است، خواب و آسایش و خوراک معمولی‌اش را البته تا جایی که ممکن باشد بر اساس برنامه‌ای نظم داده است. با این که یک بار خطر می‌کند و برای یافتن کیف خود از راهنمایش جدا می‌شود، اما آشکارا منطقه به او نظر خوش دارد، و آزارش نمی‌دهد. وقتی نویسنده از او می‌پرسد که مقصودش از سفر چیست پاسخ می‌دهد که می‌خواهد از قانون‌های «علمی» کارکرد یک معجزه باخبر شود. او پیشاپیش اطلاعات دقیقی گرد آورده است. حتی درباره‌ی استاکر هم چیزهایی دانسته است. اما سرانجامِ او چیست؟ اعتراف می‌کند که «پس من هیچ چیز ندانسته‌ام. اصلاً چرا امده‌ام اینجا؟». تارکوفسکی در گفت‌وگو با آلدو تاسونه دلیل گزینش استاد را چنین توضیح می‌دهد: «چه کسی جز او می‌توانست یک بمب تهیه کند، و با خود بیاورد؟ یک دانشمند این کار را ساده‌تر از دیگران انجام می‌دهد. او آزمایش‌گاهی دارد که در آن می‌تواند ابزار فنی ضروری را فراهم آورد».[1] اما در فیلم‌نامه استاد بمب را

---

1. *Positif*, no.247, octobre 1981, p.26.

از مرکز علمی و نظامی دزدیده، تا جایی را که ناقض قانون‌های علمی مقدس اوست، و لابد به خرافات امکان رشد می‌دهد، نابود کند.

نویسنده برخلاف استاد، برای شناخت حقیقتی خاص پا به سفر نگذاشته است. او آدمی است پیچیده‌تر و جالب‌تر. هرچند رفتارش با استاکر بی‌ادبانه و خشن است، اما دست‌کم راست‌گو و صریح است. با طنز تلخی با دیگران، و از جمله با استاد، روبرو می‌شود. دستاوردهای تکنولوژی مدرن را تحقیر می‌کند، از صنعت فرهنگ (که خودش هم بخشی از آن شده) بیزار است، غم گذشته‌ها را می‌خورد و می‌گوید که «آن زمان زندگی جالب‌تر بود». او کار خود را (هم‌چون بیشتر نویسندگان مدرن) در رقابت با روان‌شناسان پیش می‌برد، و به نظر می‌رسد که شناخت پیچیدگی‌های ذهن و روان انسان دغدغه‌ی اصلی در کار اوست. بدبختی‌اش این است که احساس می‌کند استعداد نویسندگی و نیروی خیال‌پروری خویش را از دست داده است. هرچند هنوز نویسنده‌ای «باب میل روز» است، اما خودش می‌داند که تمام شده است. می‌گوید که می‌خواست خوانندگانش را عوض کند و حالا متوجه شده که آن‌ها او را عوض کرده‌اند. در خانه‌ی موعود تاجی از خار، در قیاس با مسیح، بر سر می‌گذارد، و در همین حال به استاکر می‌گوید: «من یکی که تو را نخواهم بخشید». تجسم تناقض‌هاست. از کسانی که ایمان از دست داده‌اند انتقاد می‌کند، اما خودش هیچ اعتقادی ندارد. گاه مهربان است و گاه بسیار خشن. اوست که استاکر را در آستانه‌ی اتاق آرزوها کتک می‌زند. تارکوفسکی یک بار در توضیح شخصیت او گفته: «از آرزوهای خویش در هراس است». به این معنا او یکی از شخصیت‌های داستایفسکی است که سر از فیلمی مدرن درآورده باشد. ترکیبی از نیکی و بدی، پیش‌رفتگی و واپس‌ماندگی، قبول و انکار که از خود بیش از هر کس می‌ترسد.

تارکوفسکی گفته: «این شخصیت برای من بسیار مهم است. در آغاز می‌اندیشد که اگر وارد اتاق آرزوها شود، بهتر خواهد نوشت، و خودش را باز خواهد یافت، و از باری که بر جانش سنگینی می‌کند رها خواهد شد. اما بعد نظرش را تغییر می‌دهد. شاید با خودش می‌گوید که اگر دگرگون شوم، اگر نابغه شوم، آن‌گاه دیگر چه نیازی به نوشتن خواهم داشت؟ نگارش با گذر همراه است. می‌نویسیم تا به دیگران نشان دهیم که هر دم بهتر از پیش می‌نویسیم. اما هرگاه پیشاپیش نابغه باشیم دیگر چرا بنویسیم؟ چه چیزی برای نمایش باقی خواهد ماند؟ آفرینش نمایشِ خواست است».[۱] از قول تارکوفسکی نقل شده: «آدم می‌نویسد چون رنج می‌برد، چون شک دارد. می‌نویسد تا به دیگران و خودش وانمود کند که به چیزی نیازمند است... بشریّت برای آفرینش آثار هنری وجود دارد».[۲]

شخصیت مرکزی فیلم استاکر است. او از همان شخصیت‌های مسیح‌واری است که در آثار داستایفسکی حضور دارند، چون آلیوشا و میشکین. آدمی است مالیخولیایی و غمگین، بیش از بقیه به طبیعت نزدیک است، و رازهای منطقه‌ی ممنوع را به این دلیل می‌شناسد. سگ یا زاده‌ی خاطره‌ی اوست، یا در او وفاداری‌ای را سراغ کرده که فقط به او انس گرفته است. برخلاف نویسنده که از سترون بودن هنر یاد می‌کند، استاکر بر این باور است که همه چیز دست آخر علت وجودی دارند. جایی به هم‌سفران خود می‌گوید که خواست کسی به سرعت برآورده نمی‌شود، و آن چه در اتاق آرزوها طلب شود فقط باید در دنیایی بهتر برآورده شود. او به دیگران آموزش می‌دهد که نکته‌ی اصلی «در راه بودن» است، و نه به

1. *ibid*, p.23.

2. Estève, M. ed, *Études cinématographiques 135-138, Andrei Tarkovsky*, pp.75-104.

مقصد رسیدن. می‌کوشد تا در دنیای مادی شعله‌ی ایمان را باقی نگه دارد. استاکر می‌گوید: «شما راست می‌گویید من کِرم‌ام. آن بیرون هرگز هیچ کاری نکرده‌ام. هرگز هم قادر نخواهم بود که کاری بکنم. هرگز نتوانسته‌ام زندگی زن و دخترم را تامین کنم!... نه دوستی آن‌جا داشته‌ام و نه اصلاً می‌توانم داشته باشم. اما چیز کوچکی را که داشته‌ام از نظر دور نکنید. هرچه داشتم آن بیرون، پشت آن سیم‌های خاردار، همه از بین رفت. هرچه دارم این‌جاست. می‌فهمید؟ این جا در این منطقه. آزادی‌ام، خوشبختی‌ام، همه این جا هستند. وقتی آدم‌هایی را که مثل خودم ناخشنود و زجرکشیده‌اند به این جا می‌آورم... این جا آخرین امیدشان است. اما من می‌توانم به آن‌ها کمک کنم! می‌توانم کمک‌شان کنم! به خاطر توانایی‌ام در کمک به آن‌ها از خوشی می‌گریم! هیچ چیز، در سراسر این دنیای بزرگ کمک‌شان نخواهد بود. جز من، منِ کرم! تمام زندگی من همین است. همه‌ی آن‌چه می‌خواهم همین است. و هنگامی که مرگم فرابرسد، خودم را به این نقطه خواهم رساند، به همین اتاق، و آرزوی آخرم این خواهد بود: خوشبختی برای همگان! و این که هیچ کس از این‌جا دست خالی بازنگردد».[۱] در فیلم، زمانی که او این حرف‌ها را می‌زند، ما نمای نزدیکی از او را می‌بینیم. دوربین کمی بالاتر از سر اوست، و زاویه‌ای اندک رو به پایین دارد. چهره‌ی او خونین و غرق در اشک و عرق است. این نما یکی از زیباترین و تاثیرگذارترین لحظه‌ها در کل فیلم است.

آلدو تاسونه از تارکوفسکی پرسید که آیا هیچ کدام از این سه شخصیت بیان‌گر پاره‌ای از وجود او هستند یا نه، و در پاسخ شنید: «آری. اما استاکر بیش از همه به من نزدیک است. او بهترین بخش وجود من

---

۱. برگردان مژگان محمد از فیلم‌نامه‌ی *استاکر* که به زودی نشر نی آن را منتشر خواهد کرد.
A. Tarkovski, *Oeuvres cinématographiques complètes*, vol.2, pp.262-263.

است. بخشی که کمتر به چشم می‌آید. به نویسنده هم نزدیکم. او راه خود را گم کرده، اما به گمانم می‌تواند گریزراهی معنوی بیابد. اما با استاد بیگانه‌ام. او آدمی محدود است که دلم نمی‌خواهد بیان‌گر چیزی از وجود من باشد.»[1] این سه شخصیت به زبان موسیقایی، هماهنگی چندآوایی دارند. باختین در **پوئتیک داستایفسکی** نشان داد که شخصیت‌های این نویسنده درست بنا به ساختار موسیقی چندآوایی یک‌دیگر را کامل می‌کنند. درون‌مایه‌های اصلی رمان‌های داستایفسکی از استقلال و وابستگی این عناصر شکل گرفته‌اند. سه مسافر **استاکر** هر یک تکاملی ویژه دارند که با یک دیگر چیزی کامل‌تر را می‌سازند، و در آن هر کدام نقش ویژه‌ی خود را دارند. این امر کامل‌تر چیست؟ آیا منطقه، خانه، و مهم‌تر از همه اتاق آرزوها بیان، نماد یا استعاره‌ای از هستی خداست؟ خدا را با استعاره نمی‌توان شناخت. این‌جا زبان هم چون دانایی و علم نابسنده است. گُرچاکُف در **نوستالگیا** در نمازخانه‌ی اعظم گالگانوی قدیس، گفت‌وگویی میان کاترین قدیسه با خدا را می‌شنود: «چرا خود را از او پنهان کرده‌ای؟». ـ«پنهان نیستم. او مرا نمی‌بیند».

واپسین مومن

استاکر فیلمی درباره‌ی ایمان نیز هست. بارها از زبان استاکر دفاع از آرمان‌های معنوی و ایمانی را می‌شنویم. بخش‌هایی از «مکاشفه‌ی یوحنای رسول» و آیه‌هایی پراکنده از **انجیل لوقا** در فیلم آمده‌اند. این‌ها همراه با شعرهای فئودور تیوچف و آرسنی‌تارکوفسکی خبر از جهانی دیگر می‌دهند. نمادهای دینی هم در فیلم فراوان‌اند: از تاج خار، صلیب،

---

1. *Positif*, no.247, p.26.

و نشانه‌های انجیلی چون گذر از آب‌ها، تا شمایل‌ها و اقتدار اعداد آیینی مسیحی چون عدد سه. سه، رقم جادویی فیلم است. مسافران منطقه سه نفرند. خانواده‌ی استاکر سه نفرند. مکان فیلم سه تاست: زیر زمین، خاک و آسمان که فقط در نماهایی معدود دیده می‌شود. تثلیث اهمیت دارد، و در پایان فیلم، در معجزه‌ی نهایی دخترک سه شیی را روی میز با نگاه خود جا به جا می‌کند. لیوانی، تُنگی شیشه‌ای و ظرفی تهی. در ***نوستالگیا*** هم رقم سه اهمیت دارد. دومنیکو به روی خود بنزین می‌ریزد، دو بار فندک می‌زند اما جرقه‌ای نمی‌سازد، بار سوم آتش شعله می‌کشد و او را در بر می‌گیرد. گُرچاکُف دو بار شمع را روشن کرده، و به سوی مجسمه می‌برد، و شمع خاموش می‌شود. بار سوم شمع روشن سرانجام در پای مجسمه جای می‌گیرد. این دو با نفر سومی کامل می‌شوند. جوانکی پای مجسمه‌ی مارکوس اورلیوس ایستاده و حرکت‌های دومنیکو را پیش‌بینی می‌کند. خاموش همچون بازیگر یک پانتومیم. سه بار فندکی فرضی را به کار می‌اندازد، تا چون دومنیکو بمیرد.

در پایان ***استاکر***، همسرش او را درهم شکسته، خسته و مایوس به خانه بازمی‌گرداند. آسمان را در یکی از نماهای معدود فیلم می‌بینیم. خاکستری و پوشیده از دود کارخانه‌ها. آنان از کنار ویرانه‌ها و حاشیه‌ی رودی گل‌آلود می‌گذرند. استاکر دخترک را بر دوش خود سوار کرده و سگش هم همراه آنان می‌رود. در خانه، زن از استاکر می‌پرسد که آیا هنوز هم می‌خواهد تا بار دیگر همراه با او به «آن‌جا»، به منطقه‌ی ممنوع، برود. استاکر می‌گوید که «دیگر کسی با من نخواهد آمد. زیرا دیگر کسی آرزوی چیزی را ندارد». زن اصرار می‌کند: «می‌خواهی من بیایم؟ من آرزویی دارم». و در پاسخ می‌شنود: «نه، نمی‌توانی. تو هم آن را رها خواهی کرد». همه چیز مرموز و درک‌ناشدنی است. چرا استاکر نمی‌پذیرد؟ چرا

آرزویی بر جا نمانده؟ چرا حتی زن، مادر دخترکی فلج، آرزویش را رها خواهد کرد؟ کجاییم؟ آخر دنیا؟ آنان از تصویر خارج می‌شوند، و به ناگاه معجزه روی می‌دهد. نه از سوی اتاق آرزوها یا نیرویی استعلایی. بل از سوی دخترک فلج. پشت میز. رنگ به فیلم بازمی‌گردد. اتاق پر از پرهای ریز سفید و شاید کرک‌های گیاهی است. آیا دخترک چیزی از آن‌جا از منطقه‌ی ممنوع به همراه دارد؟ او با نگاه خود، چیزها را روی میز تکان می‌دهد، و موسیقی با صدای گذر قطاری همراه می‌شود: «کودک منطقه‌ی ممنوع را با خود دارد. او با ایمانی ناب تمامی شادی انسانی را به کف می‌آورد».[1] تارکوفسکی گفته: «و اما در مورد دخترک. نمی‌دانم. شاید خیلی ساده، او همان امید باشد. کودکان همواره بیان‌گران امیدند. شاید چون در راه آینده‌اند. به هررو زندگی تعیین‌کننده است. نیروی مرموز دخترک شاید بازگوی چشم‌اندازها، و نیروهایی تازه است که هنوز بر ما ناشناخته مانده‌اند، هم در قلمرو معنویت و هم در گستره‌ی حس».

استاکر به همراهانش می‌گوید: «منطقه‌ی ممنوع این جاست. در هر لحظه، آن چیزی است که ما بر اساس وضعیت روحی خود ایجادش می‌کنیم... همه چیز این جا نه به دلیل خود، بل به دلیل ما روی می‌دهند». راه‌هایی که به اتاق آرزوها می‌رسند همواره دگرگون می‌شوند. مسافران باید کدام را برگزینند، وقتی خطر همه جا هست و نباید از راه رفته بازگشت؟ تارکوفسکی می‌گوید: «امنیت در این سفر وابسته به دنیای درونی آدمی است. چنان‌که استاکر می‌گوید وابسته به تمایل درونی انسان است. اگر مسافران با آرزوهای راستین خود پا به راه نگذارند، هیچ چیز از کف نخواهند داد، وگرنه هر تغییر مسیری خطرناک خواهد بود».[2] شاید

---

۱. از گفت‌وگوی تارکوفسکی با تونینو گوئرا در: *Telerama*, 13 juin 1979.

2. *Positif*, no.247, p.25.

اتاق آرزوها زاده‌ی خیال استاکر و دیگران باشد. این نکته تفاوتی در بنیاد کار نمی‌دهد. بنا به منطق آشنای تارکوفسکی هر زاده‌ی خیال واقعیتی دیگر است: «به هر رو استاکر پیامبری است که باور دارد مردمان طریق معنوی را گم کرده‌اند. در واقع این حکایتِ بحران واپسین ایدئالیست است».[1] استاکر در اتاق آرزوها به این نتیجه می‌رسد که این جا نه آرزوها، بل اشتیاق درونی آدم‌ها که بر خود آنان هم پوشیده است، برآورده می‌شود. شاید هراس نویسنده از ورود به اتاق ناشی از آگاهی به همین نکته باشد: «به هررو واقعیت این است که در اتاق آرزوها هیچ چیز نیست. اتاق بدون ایمان چیزی نیست. فیلم تمثیل جست‌وجوی ایمان است».[2]

باید اتاقی در میان باشد. جایی که آدم‌ها بخواهند به آن برسند، یا امید رسیدن به آن را در دل زنده نگه دارند. استاکر وقتی متوجه می‌شود که دیگر کسی‌طلبی از اتاق ندارد از پا می‌افتد. وسوسه‌ی شناخت جای خواهش، اشتیاق و آرزو را گرفته است. دیگر امید وجود ندارد. وقتی نویسنده از استاد پرسید: «شاید اصلاً اتاقی وجود ندارد. آخر چه کسی گفته که اتاقی در میان است؟» استاد استاکر را با دست نشان می‌دهد. استاکر آخرین جرقه‌ی امید و ایمان است. برای او مصیبت، ترس دیگران نیست، بی‌ایمانی و ناامیدی آن‌هاست. در این روزگار بحران باورها، از هم پاشیدن هر یقین و هر حقیقت، روزگار نسبی‌باوری و بی‌ایمانی، کار استاکر، دومنیکو، آندری گُرچاکُف، و الکساندر فقط روشن کردن جرقه‌ای است. تارکوفسکی از جرقه‌ای در دل آدم‌ها می‌گوید.[3]

استاکر در اتاق آرزوها بمب را از استاد می‌گیرد، کتک می‌خورد، و

---

1. *ibid*, p.24.

2. P. Green, "The Nostalghia of Stalker", in: *Sight and Sound*, winter 1984-85, p.53.

3. *Positif*, no.247, p.24.

تحقیر می‌شود، اما می‌کوشد تا راه را بر نابودی ببندد. آیا نجات‌دهنده‌ی جهان است؟ آیا بمب در آن منطقه که قانون‌های فیزیکی را بی‌اثر می‌کند، منفجر می‌شود؟ نکته این است: استاکر می‌خواهد جرقه‌ی ایمان را در دل دیگران روشن کند. راهی جز حفظ اتاق آرزوها ندارد. این جا زندگی واقعی او شکل می‌گیرد. در منطقه خوشبخت است. او ناچار از کنش دفاعی است. کاری هم که دومنیکو و الکساندر انجام می‌دهند جز این نیست. شعله‌های آتشی که دومنیکو را می‌سوزانند، شعله‌ی شمعی که جهان را نجات می‌دهد، شعله‌های خانه‌ی الکساندر، در *استاکر* غایب‌اند. تنها سرخیِ غروب در اتاق است، و بارانی که در اتاق می‌بارد: «آن باران بی‌پایان / که گویی ذات پایان بود» (پاسترناک)

رسالت رهایی جهان یگانه کاری است که واپسین مومن تارکوفسکی به آن متعهد است. دومنیکو، که در اتاق او (که بی‌شباهت به اتاق آرزوها نیست) باران می‌بارد، به گُرچاکُف می‌گوید که روزی خواست تا خانواده‌ی خود را نجات دهد، اما امروز به چیزی کمتر از نجات جهان قانع نیست، و شمع را به گُرچاکُف سپرد. گُرچاکُف مست، کنار آب‌هاست. کتاب شعر آتش می‌گیرد. او دیگر روسیه را پشت سر گذاشته است. در کابوس او خیابانی خلوت و نیم‌ویران در مسکو را می‌بینیم. او به سوی کمدی در گوشه‌ی خیابان پیش می‌رود، به آینه‌ی درِ آن می‌نگرد، و در آن به جای خودش دومنیکو را می‌بیند. اکنون او دیگری است. عهده‌دار رسالت دیگری است. شعری از آرسنی تارکوفسکی می‌شنویم: «سال‌ها بی دیدار آفتاب / بی لحظه‌ای نور». گُرچاکُف دیگر تنها نیست. حضور دومنیکو در اندیشه‌ی آشفته‌ی او در حکم مکاشفه‌ای است. راهی است برای گذشتن از جهان. تنها زمانی که از عهده‌ی امانت برآمده باشی. در تدوینِ موازی آغاز رسالت آندری گرچاکف با خودسوزی دومنیکو همراه

می‌شود. خواننده به یاد آورد که در سینمای تارکوفسکی چند بار شاهد تدوین موازی بوده است!

در برابر فاجعه

تارکوفسکی جهانی را که در آن زندگی می‌کرد هرگز نپذیرفت. همواره می‌گفت: «زمانه‌ی ما دوران بحران معنوی است». آرمانش دنیایی بود که در آن سویه‌های مادی و معنوی زندگی انسان با یک‌دیگر هم‌خوان باشند. دنیای مدرن چنین جهانی نیست. تارکوفسکی اندیش‌مندی واپس‌گرا نبود، و به هیچ آرمان از دست‌رفته‌ای در تاریخ گذشته‌ی انسان باور نداشت. اگر از رنسانس یاد می‌کرد، سراغ آن جامعه‌ی رویایی نقاشان پیشارافائلی را نمی‌گرفت، و حسرت آغاز مدرنیته و خردباوری مدرن را هم نداشت. او از جان‌های آزاد هنرمندانی یاد می‌کرد که به سهم خود از آغاز بحران معنوی سخن گفته و در مورد آن هشدار داده بودند. هم‌آواز با آرزوهای آنان بود و نه شیفته‌ی دوران‌شان. نه یونانیان کهن سازنده‌ی ایمان او بودند، نه نخستین مسیحیان را نمونه می‌دانست، و نه روح ملی روس‌ها یا اسلاوها را می‌ستود. خبر از هیچ راه نجاتی هم نمی‌داد. نه به ابرانسان باور داشت، و نه از هیچ نظم اقتصادی و اجتماعی آینده دفاع می‌کرد، نظمی که شاید راه را بر نجات انسان بگشاید.

آیا ناامید بود؟ بی‌شک نه. می‌گفت که ما در غم‌خواری گذشته‌ای خیالی و ناموجود که در ذهن خود همه‌ی کاستی‌های امروز را از آن سلب کرده‌ایم، همان قدر به اشتباه می‌افتیم که در انتظار ناکجاآبادی در آینده. نه آرمان‌شهر و نه جامعه‌ی ارگانیک کهن نیروی خیال او را صیقل نمی‌دادند. نگاه او به همه چیز از جمله به گذشته متافیزیکی نبود. نمی‌خواست گوهر چیزی را به کف آورد و یا بیان کند. نگاهش تبارشناسانه بود. به جای این که بکوشد تا دریابد

که درگذشته چه چیز روی داده می‌خواست بداند ما چه کردیم که از جایی به کژراهه رفتیم. او خیلی ساده از رسالت و وظیفه‌ی امروز حرف می‌زد. می‌گفت و حق هم داشت که این جهان ما به سامان و درست نیست، با خواست‌های مادی و معنوی، با غریزه‌ها، تمناها و نیروی آفرینش‌گر انسان خوانا نیست. ما باید نابسندگی آن را نشان دهیم. آن را نپذیریم، و بحران‌هایی معنوی‌ای را که پدید آورده، یادآوری کنیم. در همین کنش، راهی به نجات گشوده خواهد شد. ما از ایثار و قربانی کردن سعادت خویش آغاز می‌کنیم، و امیدواریم که همین آغاز، راه را به دیگران بنمایاند. درنتیجه، نباید تسلیم ناامیدی شویم. بدون شعله‌ی امید ما مرده‌ایم.

راه تارکوفسکی از راه بسیاری کسانی که از بحران مدرنیته، و بحران معنوی جهان مدرن یاد کرده‌اند، جدا بود. او نه سازنده و نه مدافع یک ایدئولوژی و یک دستگاه منسجم عقاید بود. فقط نسبت به ظلم و سرکوب، و سختی و حرمانی که آدم‌ها تحمل می‌کنند، حساس بود. داستایفسکی اسلاوپرست یا تولستوی اخلاق‌گرا راه را به او نشان نمی‌دادند. از راه‌حل‌های بسیاری از مهاجران روسی، متفکرانی چون بردیایف، و هنرمندانی چون سولژنیتسین، دور بود. هرچند به راه عارفان، و به ویژه عارفان ارتدکس توجه داشت اما جهانش محدود به آموزه‌های آنان نمی‌شد. رودلف اشتاینر را دوست داشت و در ***دفتر خاطره‌ها*** به او اشاره داشت. اما باورهای این عارف و اندیش‌مند هم برای او کلام نهایی نبود. با وجود این، چه در آتش‌سوزی نهایی ***ایثار***، و چه در سفر کریس به فضا، و مهم‌تر در آن اتاق آرزوها، می‌توان تاثیر آن عارف را بازیافت.[1] این گفته‌ی تارکوفسکی که «جان انسان در پی هماهنگی است، اما زندگی‌اش

1. R. A. McDermott ed, *The Essential Steiner*, Floris Books, Edinburgh, 1996.
S. Bramly, *Rudolf Steiner, Prophète de l'homme nouveau*, Paris, 1990.

سرشار از ناهماهنگی‌هاست»[1] زنگِ کلام اشتاینر را دارد. در کنفرانس مطبوعاتی در جشنواره‌ی کن در ۱۹۸۳ گفت: «یکی از هدف‌های من در *نوستالگیا* نمایاندن دو راستای موازی بود. از یک سو پیشرفت مادی و فنی، و از سوی دیگر پیشرفت معنوی. دو مسیری که در جهان مدرن به گونه‌ای هم‌خوان پیش نمی‌روند، و فاصله‌ی میان آن‌ها هر دم افزایش می‌یابد».[2] در *نوستالگیا*، دومنیکو بر فراز مجسمه‌ی مارکوس اورلیوس می‌ایستد، و می‌گوید که هرگاه به پشت سر خویش می‌نگریم برای آن است که روز پیدایش بحران را کشف کنیم. *ایثار* کوششی دیگر است برای کشف آن روز. به گمان تارکوفسکی جهانِ ما، جهانِ بحران‌هاست، سرشار از دلهره، فاجعه، جنگ، تنهایی و خشونت. دنیای ابزاری خودکارست که در آن کوشش آدمی برای دگرگونی نظم ناکام می‌ماند. این جهانِ نهادهای سست بنیاد، قاعده‌های خطا و مبهم، و پرخاش‌گری همگانی و سازمان‌یافته است. آثار تارکوفسکی اعتراضی به سقوط انسان به وضعیتی فرو دستِ وضع خوانا یا کرامت انسانی است. در بیانیه‌ای که او در مورد *ایثار* نوشت، و در جشنواره‌ی کن توزیع شد، چنین گفت: «دنیای کنونی جهانی مادی است. جامعه‌ی مدرن از هر نشانه‌ی معنوی عاری شده است. اگر در برابر انسان تنها داده‌های آزمون‌پذیر قرار گیرند (استوار بر طرحی اجتماعی، سیاسی، تکنولوژیک)، و یا فقط تجربه‌های زندگی فردی مطرح شوند، نتیجه دهشت‌بار خواهد بود، و زندگی ناممکن خواهد شد. ما توانایی ادامه‌ی چنین زندگی‌ای را نخواهیم داشت. مگر آن که امکان تکاملی معنوی هم زاده شود. انسان در جهانی پست و بی‌بهره از هماهنگی چه دلیلی برای ادامه‌ی زندگی خواهد یافت؟».

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.193.
2. M. Estève ed, *op. cit.*, p.142,n.20.

تارکوفسکی کوچک‌ترین امیدی به رستگاری کمونیسم شوروِیایی نداشت. در سال‌های آخر زندگی‌اش هم از هر فرصتی برای اعلام مخالفت خود با «جامعه‌ی مصرفی غربی» بهره می‌برد، و بیزاری‌اش را از «فرهنگ همه‌گیری که فقط در صدد توجیه زندگی مادی حقیر مردمان است»، فرهنگی در بند تکنولوژی، اعلام می‌کرد. او به عنوان یک سینماگر مخالف، در شوروی با نظارت بوروکراتیک روبرو بود، و در غرب با نظارت سرمایه. همان طور که سانسور دستگاه نظارت شوروی را نمی‌پذیرفت، از سانسور تهیه‌کنندگان سرمایه‌دار در غرب هم به عنوان زنجیرهایی بر اندیشه‌ی هنرمند یاد می‌کرد. به ادل‌هایت در تابستان ۱۹۸۵ گفته بود: «راستش، آزادی روشنفکرانه در هیچ کجا وجود ندارد، نمی‌تواند هم در این وضعیت به وجود آید، اگر در این جهان زندگی می‌کنیم، آزادی و شادی بی‌معنا خواهد شد. وجود آدمی هدفی متفاوت در برابر خویش دارد. ما زندگی می‌کنیم تا در نبرد با خویشتن در یک زمان هم پیروز شویم، و هم مغلوب».[1]

آثار تارکوفسکی، به سادگی و فقط، در حکم تبارشناسی بحران معنوی جهان معاصر نیستند. در شناخت بحران راه‌گریز از آن را همچون جرقه‌ای از امید به درستیِ راه هنرمندانه پیش می‌کشند. خودش گفته: «تمام فیلم‌های من به شکل‌های گوناگون حکم می‌کنند که انسان‌ها تنها نیستند، و در جهانی تهی رها نشده‌اند، بل با بندهای فراوان به یک دیگر و به گذشته و آینده متصل‌اند. از این رو هر کس در زندگی خویش به تمامی تارخ و جهان مربوط است... در جهانی که خطر جنگی که تمامی بشریت را نابود کند، و واقعیتِ شرّ اجتماعی به شکلی وسیع وجود دارند، باید آن راهی را یافت که انسانی

---

1. *Cahiers du cinéma*, fevrier 1987, p.41.

را به انسان دیگر می‌رساند».[۱] آلدو تاسونه در ۱۹۸۱ از تارکوفسکی پرسید: «می‌گویند که **استاکر** فیلمی ناامیدکننده است، نظر شما چیست؟» تارکوفسکی پاسخ داد: «خیر. من باور ندارم که یک اثر هنری بتواند ناامیدکننده باشد. حتی اگر لحظه‌هایی از ناامیدی در آن بیابید، زودگذرند. فیلم گونه‌ای پالایش است. حکایت ازهم‌پاشی است، اما برای تماشاگر جای امیدی باقی می‌گذارد. این فیلم به معنایی که ارسطو پیش می‌کشید موجب پالایش جان می‌شود. تراژدی انسان را تطهیر می‌کند».[۲]

سال‌ها پیش‌تر تارکوفسکی ***آندری روبلف*** را «اثری درباره‌ی رستاخیز» خوانده، و نوشته بود: «رستاخیز هستی‌شناسانه‌ی جهانی تنزل یافته، رستاخیز نیروهای هماهنگ‌کننده، رستاخیز وحدت و نیکی که نیروهای ویرانگر، بیانگران بدی و مرگ همواره آن‌ها را به سخره می‌گیرند».[۳] سربازان دلقکی را که آوازهای شاد و هرزه می‌خواند تا حد مرگ کتک می‌زنند، چشم‌های نقاشان را از حدقه بیرون می‌آورند، چرا که ارباب را آزرده‌اند، شهری را ویران و مردم بی‌دفاع آن را کشتار می‌کنند، تا نیروی حسادت برادر به برادرکار خود را بکند. همه جا جسدهای طاعونی است و دار و شکنجه برپایند، و هیچ کس وجود این همه را «غیرعادی» نمی‌یابد. در این جهانِ حاکمیت خشونت و رنج، همه چیز عادی است. گیباریان در سولاریس سفرهای فضایی را «خطر کردن نابینای علم» نامید. **سولاریس** هراس تارکوفسکی از ناتوانی در ایجاد بدیلی معنوی در برابر پیشرفت مادی و فنی را نشان می‌دهد. تارکوفسکی نوشته: «**سولاریس** حکایت مردمانی است که در فضا رها شده‌اند و ناگزیرند که چه بسا بدون

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, pp.205-206.
2. *Positif*, no.247, p.26.
3. F. Farago, "Andrei Roublev", in: M. Estève ed, *op. cit.*, p.26.

خواست خودشان دانایی بیشتری به چنگ آورند. جست‌وجوی بی‌پایان انسان در پی دانش، سرچشمه‌ی تنش‌های بسیار نیز شده است، چرا که دانایی همراه خود اندوه و ناامیدی هم می‌آورد، زیرا حقیقت نهایی هرگز قابل شناخت نیست».[1] در دانایی‌ای که سرچشمه‌ی اندوه است کلام **دائودجینگ** محبوب تارکوفسکی را می‌شنویم. در **آینه** نه فقط علم مدرن بل تمامی مناسبات اجتماعی موجب تنهایی و ترس انسان هستند. تارکوفسکی گفته: «این فیلم از همان آغاز برای سازنده و تماشاگر به یک کنش ناب اخلاقی تبدیل می‌شود».[2] در این فیلم اشاره‌های فراوانی به رویدادهای مهم سیاسی و اجتماعی سده‌ی بیستم می‌شود. این رویدادها استادانه تبدیل به موارد زاینده‌ی مسائل اخلاقی در ذهن تماشاگر می‌شوند. آلکسی راوی فیلم نگاهی اخلاقی به گذشته دارد. او می‌خواهد سرچشمه‌ی بحران در مناسبات انسانی را از راه یادآوری گذشته بیابد. در **آینه** هیچ چیز ثابت نیست. همه چیز گویی که در یک رویا، بی‌وزن و در حالت تعلیق هستند. چیزهای روی میز در هجوم تندِ باد روی هم می‌ریزند، ظرف شیر ناگهان واژگون می‌شود، علف‌ها در باد خم می‌شوند، مادر در فضا معلّق است، بی‌وزن، سبک، همچون پری که در آغاز **نوستالگیا** یادآور روسیه است.

صریح‌ترین بیان بحران زندگی مدرن را در **نوستالگیا** می‌توان یافت. دومنیکو می‌کوشد تا به شنوندگان خاموش خطابه‌اش که در میدان گرد آمده‌اند ریشه‌های بحران و ضرورت از نو آغاز کردن را یادآوری کند. او به طنز می‌گوید: «ببینید در چه مصیبتی گرفتار آمده‌اید که دیوانه‌ای باید، تا راه را به شما بنمایاند». اما کدام راه؟ او خود را به آتش می‌کشد، و در میان

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, pp.198-199.

2. *Le Monde*, 31 decembre 1986.

شنوندگان بی‌حس و بی‌حرکتش، بی‌خویشی دیگر، یگانه کسی که درد او را تجربه می‌کند در پای مجسمه فقط در حرکتی نمایشی می‌سوزد. یگانه موجودی که به این مصیبت اعتراض دارد، سگ است. یادآور سگی که در سکانس سوختن ژن‌دارک در *دادرسی ژن‌دارک* برسون به تماشای این بی‌عدالتی ایستاده بود. اما کدام راه؟ راهی که یک فرد برمی‌گزیند تا هم‌چون آندری گُرچاکُف جهان را با روشنایی یک شمع و قربان‌کردن خویش، در مناسکی آیینی نجات دهد؟ آنان که بحران را پذیرفته‌اند مصیبت را هزینه‌ی پیشرفت معرفی می‌کنند. دومنیکو در خانه‌اش قطره‌ای بر کف دست خود می‌ریزد و روی آن قطره‌ای دیگر می‌افزاید. آن‌گاه به گُرچاکُف می‌گوید: «ببین این قطره‌ای است و این دیگری هم قطره‌ای. نتیجه؟ باز یک قطره است». او بر دیوار خانه‌اش نوشته: ۱=۱+۱.

در اپرای *خووانچینا* ساخته‌ی مودست موسورسگی یکی از نمونه‌های ایثار را باز می‌یابیم. این شاهکار موسیقی نمایشی در سال‌های ۸۰-۱۸۷۲ ساخته شد، و سرانجام هم به پایان نرسید، و یک بار ریمسکی کورساکف و باری دیگر دیمیتری شوستاکوویچ آن را به پایان بردند. اپرا درباره‌ی رویارویی دو گروه است: هواداران اصلاحات و غربی شدن روسیه که در پایان سده‌ی هفدهم با اصلاحات اجتماعی پتر اوّل آغاز شدند، و مخالفان محافظه‌کار و ارتدکس آن که این دگرگونی‌ها را گناه‌آمیز و کافرانه می‌پنداشتند. در صحنه‌ی پایانی اپرا مخالفان بنا به سنت کهن، در حالی که آوازهای دینی می‌خوانند خود را در اعتراض به سیاست‌های نوجویانه و غرب‌گرایانه‌ی حکومت به آتش می‌کشند، و در همین حال ما صدای مارش نظامی غربی را می‌شنویم که خبر از رسیدن ارتش پتر می‌دهد، و پرده‌ی اپرا پایین می‌آید. دومنیکو وقتی خود را در میدان به آتش می‌کشد، و الکساندر وقتی خانه‌ی خود را می‌سوزاند، از

کنش آن ارتدکس‌های مخالف نوآوری تقلید می‌کنند، و با گذشتن از زندگی و سعادت خویش راهی دیگر را به مدرنیست‌ها نشان می‌دهند. این‌جا تارکوفسکی خود را در قلب جدل فکری قدیمی‌ای بازمی‌یابد که تاریخ چند سده‌ی روسیه را انباشته است.

آپوکالیپس

نیکلای بردیایف در کتاب ***اندیشه‌های روسی*** نوشته: «ما روس‌ها همواره در سایه‌ی آپوکالیپس یا نیهیلیسم زندگی کرده‌ایم. ما همواره به سوی پایان رفته‌ایم. بدون آن که معنای فراشد تاریخ را درک کنیم. در مذهب اسلاوها این سویه‌ی آخرت‌شناسانه‌ی آیین مسیح حاکم است. به آسانی می‌توان در نیهیلیسم روسی این سویه‌ی آخرت‌شناسانه را بازیافت. خلق روس نه بیان تکامل تاریخی، بل بازگوی پایان آن است».[1] این کلام بردیایف اهمیت بینش آخرت‌گرایانه‌ی اسلاوها را برجسته می‌کند، اما به گونه‌ای اغراق‌آمیز. تا آن‌جا که سویه‌ی دیگر واقعیت را منکر می‌شود. در ادبیات روسی هم‌پای این منش آخرت‌شناسانه می‌شود ایمان به ظهور مسیح موعود را نیز بازیافت. در عرفان کهن اسلاو همواره از ضرورت بازسازی جهان یاد شده است. در شمایل‌های روسی هم فرشتگان نویددهنده‌ی ظهور مسیح را می‌بینیم، و هم فرشتگان آپوکالیپس را که در حال انجام وظیفه‌ی ویرانگری هستند. در زمینه‌ی اندیشه‌ی اجتماعی هم می‌توان گفت که همپای نیهیلیسم روسی اندیشه‌های سوسیال دمکراسی و به ویژه «مارکسیسم روسی» توجیه ویرانی نظم اجتماعی موجود را از بشارت آخرت «جامعه‌ی بی‌طبقه» استنتاج می‌کردند. باور به آپوکالیپس و

---

1. B. A. Kovàcs and A. Szilàgyi, *op. cit.*, p.135.

آخرت‌گرایی از اصول محکم اندیشه‌های مذهبی و عرفانی اسلاو است، و تارکوفسکی با طرح «بحران جهان معاصر» به عنوان بحرانی اخلاقی، و این که بحث خود را به سویه‌های اجتماعی و سیاسی کاهش نداد، به همان ریشه‌های آخرت‌شناسی اسلاو توجه داشت، و اگر از امید هم یاد کرد، این یاد می‌تواند زنده‌کننده‌ی باورهای عارفان ارتدکس در ظهور مسیح موعود باشد.

دومنیکو می‌کوشد تا آن نقطه‌ای را بیابد که راه نادرست از آن جا آغاز شده است. او پیش از مرگ فریاد می‌زند: «بازگردیم». ولی در حالی که از پایان می‌گوید، امیدی به آن شمع هم دارد که خود در دست‌های گُرچاکُف نهاده است. الکساندر نه بر پایه‌ی تحلیلی نظری یا مکاشفه‌ای معنوی، بل در برخورد با واقعیت، می‌بیند که در پایان جهان ایستاده است. ولی او هم به اندیشه‌ی ایثارگری، و قربانی شدن، باور دارد و می‌داند که پسرک همه روز درخت را آبیاری خواهد کرد. واپسین کلام فیلم «در آغاز کلمه بود» نشانه‌ی آغاز دوباره‌ی جهان است.[1] با این واژه‌ها ***انجیل یوحنا*** آغاز می‌شود، و فیلم تارکوفسکی تمام می‌شود. دنیایی دیگر، روشن و صاف، آغاز می‌شود. درختی کنار آب‌های روشن که نور خورشید را بازمی‌تابانند می‌درخشد، و بر پرده واژه‌های «امید» و «اعتماد» نقش می‌بندند. ***مُهر هفتم*** برگمان نیز فیلمی درباره‌ی آپوکالیپس است. خود برگمان آن را چنین

---

۱. در عهد عتیق و عهد جدید نیز آپوکالیپس همراه است با امید و آرزوی ظهور مسیح موعود. ژاک دریدا نشان داد که لفظ عبری Gala که در یونانی به آپوکالیپس تبدیل شده، هر دو معنای پایان جهان، و برآمدن نجات‌دهنده‌ی نهایی را در خود دارد. بنگرید به:

J. Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, 1983, pp.9-16.

Gala ریشه‌ی لفظ عربی «قول» به معنای گفتار است. جالب این که در *ایثار* پایان جهان با کلام پسرک «در آغاز کلمه بود» همراه شده است.

نامیده است.[۱] هرچند آن جا خانواده‌ی کوچک (میا، یوف و کودک دوساله‌شان) از چنگ مرگ می‌گریزند، اما واپسین نمای فیلم رقص مرگ است که قربانیان‌اش را به همراه خود می‌برد. و آن کودک در اروپای طاعون‌زده و ویران رشد خواهد کرد. پس چندان هم جای امیدی باقی نمانده است. در حالی که *ایثار* ستایش انسان و ایثارگری‌های اوست، و از این رهگذر امید را می‌یابد. *ایثار* انکار حقانیّت جهان مدرن است و طرح امید به جهانی بهتر. نخست باید از این جهان بحرانی که تمامی ارزش‌هایش بی‌ارزش شده‌اند، بگذریم. باید کنش‌هایی را که بوم‌زیست ما را ویران کرده‌اند کنار بگذاریم. باید از جنگی هسته‌ای که در آن نه پیروزمندی باقی می‌ماند و نه مغلوبی، نه درختی، نه آبی، نه پرنده‌ای جلوگیری کنیم. فاجعه‌ی *ایثار* به راستی همه‌گیر است. یک ماه پس از نخستین نمایش آن فاجعه‌ی چرنوبیل روی داد. در آن ایام همه جا سخن از طرح ریگان برای «جنگ ستارگان» بود. در یک کابوس الکساندر مردم سرگردان و بی‌پناه، ترسیده و بی‌هدف از چیزی می‌گریزند، و در هم می‌لولند. مکانی که این کابوس در آن فیلمبرداری شد درست همان خیابانی است که کمی بعد اولاف پالمه نخست‌وزیر سوئد در آن ترور شد. در نخستین طرح *نوستالگیا* قرار بود که گرچاکف به دلیل خطای تیراندازی یک تروریست کشته شود. تارکوفسکی از بحران جنگ اتمی، فاجعه‌های زیست محیطی، و تروریسم سخن دارد. این‌ها هم‌چنان با ما در این آغاز سده‌ی بیست و یکم باقی مانده‌اند: «در *ایثار* می‌خواستم نشان بدهم که جایی که رابطه‌ی انسان با سرچشمه‌ی جانش خشک شود، او فقط می‌تواند آخرین رشته‌های پیوند با زندگی را از هم بگسلد».[۲]

---

1. I. Bergman, *Bergnan on Bergman*, London, 1973, p.115.

۲. واگویه‌ی تارکوفسکی در: P. Green, *op. cit.*, p.118.

در *ایثار* فاجعه بیشتر نشانه‌ی وجود بیماری است و نه نمایانگر ریشه و علت آن. ایثارگری الکساندر در حکم کنش آدمی است که راه خروج از بن‌بست را یافته است: «یکی از راه‌های بازگشت انسان به زندگی معنوی، نگاه او به خویشتن است. یا انسان به زندگی یک مصرف‌کننده تن می‌دهد که در گرو پیشرفت تکنولوژی یا هر شکل دیگر توسعه‌ی مادی است، و بی‌قید و شرط تسلیم این توسعه می‌شود، یا راه بازگشت و پذیرش مسوولیتی معنوی را باز می‌یابد... انسانی که در خویش ذره‌ای هم توانایی ایثارگری و قربانی کردن خود برای انسانی دیگر را نداشته باشد، از انسان بودن چشم پوشیده است. او زندگی خود را با وجود مکانیکی یک آدم ماشینی عوض کرده است».[1]

الکساندر راه ابزار رهایی دیگران شدن را کشف کرده است. بی‌شک عشق او به پسرش بزرگ‌ترین انگیزه‌ی ایثارگری اوست. آشکارا آدلایید از زندگی زناشویی دل‌زده است، و میان او و الکساندر رابطه‌ی عاشقانه و زناشویی وجود ندارد. الکساندر با مارتا (دختر همسرش) حتی کلمه‌ای هم رد و بدل نمی‌کند. ولی پسرش یگانه دلبستگی او به جهان است، امیدش به آینده، و دلیلی برای ادامه‌ی زندگی اوست. کنش الکساندر به کار پیامبران همانند است. ایمانش یادآور ایمان رسولان **عهد عتیق** است. همان دیدگاه ساده‌گرا را دارد، و همان ارج اخلاقی را برای کنش قائل است. ایثار او فقط با عشق کامل می‌شود، درست مثل مسیح. تارکوفسکی الکساندر را با قدیسان روسیه‌ی کهن قیاس کرده و ماریا، اتو و پسرک را نیز همراهان او دانسته است: «این که خدا خواستِ الکساندر را اجابت می‌کند پیامدی است هم دهشت‌بار و هم آرامش‌بخش. هراس‌آورست

---

1. A. Tarkovski, *Le temps scellé*, P.200.

چرا که الکساندر به خواست خویش از جهان دور می‌شود، و نه تنها پیوندهایش با خانواده‌ی خود را از دست می‌دهد، بل هرگونه امکان هم‌خوانی با ملاک‌های اخلاق همگان را نیز پشت سر می‌گذارد، و شاید درست به همین دلیل او به چشم من جاذبه‌ی یک برگزیده‌ی خدا را می‌یابد. کسی که رسالت دارد تا ابتذال این زندگی تهدیدگر ما را که ناگزیر به فساد منجر می‌شود، فاش کند و جهانیان را به بازگشت فراخواند. یگانه راه نجاتی که برای انسان باقی مانده است... زندگی در چشمان اتو، ماریا و پسرک سرشار از معجزه‌های نافهمیدنی است. آنان در دنیایی خیالی زندگی می‌کنند و نه در جهان به اصطلاح واقعی. هیچ‌یک به آن‌چه با دست لمس شدنی است باور ندارند و به تصاویر دنیای خیالی خویش اعتماد می‌کنند... نیروی آنان یادآور نیروی قدیسان بی‌خویش روسیه‌ی قدیم است، آن زایران برهنه که توجه کسانی را که در دنیای مناسبات «منظم» زندگی می‌کردند، متوجه وجود دنیایی از پیش‌گویی‌ها و معجزه‌ها می‌کردند، دنیایی فراسوی جهان قاعده‌مند و منطقی و آگاه، دنیایی که فقط هنر سهم اندکی از آن را برای ما حفظ کرده است».[1]

واگویه‌ی بالا، فقط راه‌گشای شناخت چهار تن از شخصیت‌های *ایثار* نیست، و کاری بیش از نمایش جهان آرمان‌ها و باورهای تارکوفسکی انجام می‌دهد. این واگویه در واقع، معنای هنر و تعهد هنرمند از نظر تارکوفسکی را روشن می‌کند. ستایش او از شخصیت‌های فیلمش که به آن چه با دست لمس‌شدنی است باور ندارند، و به تصاویر دنیای خیالی خودشان اعتماد می‌کنند، همراه با این گفته‌اش که فقط هنر چیزی از آن

---

1. *ibid*, pp.208-209.

جهان مرموز را برای ما حفظ کرده، درواقع تعهد و رسالت خود او را به عنوان یک هنرمند برای ما روشن می‌کند. آثار خود او را فقط می‌توان با همان کنش ایثارگری الکساندر و آندری گُرچاکُف مقایسه کرد. زمانی که تارکوفسکی حق را به پوشکین می‌داد که می‌گفت هر هنرمند یا شاعر راستین شاید حتی بیرون خواست خودش، یک پیامبر است،[۱] کار خودش را توضیح می‌داد. تارکوفسکی وظیفه‌ی خود می‌دانست تا تمدن و فرهنگی را که پیشرفت علمی و تکنیکی نابینایش کرده، نپذیرد و همچون کریس در **سولاریس** اعلام کند: «یگانه شعله‌ی باقی در این توفان وجدان آدمی است». الکساندر تجسم چنین وجدان انسانی‌ای است. کسی که تاب قربانی کردن همه چیز خود را دارد، و دیگر به واژه‌ها نیازمند نیست. تارکوفسکی می‌نویسد: «تصاویر و حس دیداری شاید بحران را بهتر از واژه‌ها قابل درک کنند. در روزگار ما واژه‌ها ساحتِ جادویی و اعجازگر خود را از دست داده‌اند، و عبارت‌ها هر دم بیشتر به گفته‌هایی توخالی تبدیل شده‌اند. تجربه‌ی الکساندر این است که گفتار دیگر بی‌معناست. ما در زیر وزن اطلاعات در حال خفه‌شدن هستیم، اما پیام مهمی که می‌تواند ما را دگرگون کند دیگر به گوش‌مان نمی‌رسد».[۲]

الکساندر با کنش ایثارگرانه‌اش پیام می‌دهد. او به نتیجه‌ای دست می‌یابد که دومنیکو با خطابه‌اش به آن نرسید. الکساندر مقام و اعتبار سکوت را درمی‌یابد و از سلطه‌ی واژه‌ها رها می‌شود. جایی با ویکتور درباره‌ی روزه‌ی سکوت گاندی حرف می‌زند، و جایی به پسرک می‌گوید که «تو مثل یک ماهی خاموش هستی»، و سرانجام می‌گوید که دیگر کسی یک واژه هم از دهان او نخواهد شنید. ***ایثار*** اعتراض به جهان ما، به

1. *ibid*, p.203.

2. *ibid*, p.210.

توسعه‌ی تکنیکی و صنعتی، و به خرد ابزاری است: «آیا توسعه از راه درستی می‌رود؟ اگر تعداد قربانیان دوران تفتیش عقاید را با قربانیان اردوگاه‌های کار اجباری مقایسه کنیم، خواهیم گفت که درواقع روزگار تفتیش عقاید دوران زرینی بود».[1] در ***ایثار*** نوع دیگری از قربانیان هم مطرح می‌شوند. آن‌ها که به اشاره‌ای در ***آینه***، در تصویر انفجار اتمی هیروشیما حضور داشتند. قربانیان انفجارهای هسته‌ای. تارکوفسکی گفته: «آدمیان همواره چشم‌انتظار پایان زمان بوده‌اند. شاید به این دلیل که زندگی رضایت‌بخشی نداشته‌اند. اما جدا از این، زندگی ادامه یافته، و فقط آن‌ها معنایی از آپوکالیپس آفریده‌اند».[2] ***ایثار*** در سایه‌ی آپوکالیپس می‌گذرد. اما نسیمی که آب‌های دریا را می‌رقصاند، از سوی مسیح موعود می‌آید: «در ***ایثار*** فقط خواستم بر ضرورت معنویت تاکید کنم».[3]

امید

تارکوفسکی بحران جهان مدرن را در این عبارت خلاصه کرد: «زیستن در جهانی فاقد امید». در آثار او امید نشانی از آن امر مطلق است که جست‌وجویش «وظیفه‌ای مقدس» دانسته می‌شود. «نویسندگان حکومتی» بارها در شوروی آثار تارکوفسکی را به عنوان «فیلم‌هایی ناامید» مردود دانستند. ***آینه*** یا ***استاکر*** بیش از ***روز خشم*** درایر یا ***پول*** برسون یا ***سکوت*** برگمان ناامید نیستند. هیچ کدام این آثار از جهان بدون امید

---

1. B. Amengual, "Andrei Harkovsky apres sept films", in: M. Esteve, op. cit., p.160.

۲. گفتگوی تارکوفسکی با آلدو تاسونه در: *Positif*, no.247, o.25

3. *Positif*, no.303, mai 1986.

ستایش نمی‌کنند، اما دلایل وجود آن را می‌جویند، و دل تماشاگر را به قصه‌هایی خیالی درباره‌ی امکان رهایی خوش نمی‌کنند. رهایی به دانایی از علت اسارت وابسته است. ***آینه*** و ***استاکر*** از حضور انسانی که به رهایی دیگران می‌اندیشد، خبر می‌دهند. کجای این ناامیدی است؟ تارکوفسکی درباره‌ی ***نوستالگیا*** گفته: «فیلم من ناامیدانه نیست. گذشته از همه چیز این داستانی عاشقانه و تاحدودی ساده و درک شدنی است. اما در عین حال خواستم تا به سویه‌های پنهانی که در ژرفنای این سطح موجودند راه یابم. ناامیدی از سویه‌ی ملال‌آور و پیچیده‌ی پرسش‌هایی که پیش روی خود قرار می‌دهیم برمی‌خیزد. این پرسش‌ها نمی‌توانند ساده و راحت از راه برداشت شادمانه‌ای از جهان پاسخ یابند. شخصیت‌های جالب برای من آن‌هایند که مراقب و دل‌نگران جهان‌اند. شاید همین تیمار و دل‌نگرانی سازنده‌ی پیچیدگی‌ها باشد».[1] تارکوفسکی میان «آگاهی ناشاد» و ناامیدی تفاوت می‌گذارد. چنان که هایدگر نشان داده نگران جهان بودن، با گونه‌ای هراس و نیز با شکلی از امید همراه است.

جالب است که یگانه فیلم تارکوفسکی که مسوولان فرهنگی رژیم شوروی بی‌چون‌وچرا آن را پذیرفتند ناامیدانه‌ترین آن‌هاست. در ***کودکی ایوان*** همه‌ی راه‌ها به روی پسرک بسته است. او نه آینده‌ای دارد و نه دلخوشی‌ای. در حالی که هم‌زمان او از آینده، صلح و عشق سخن می‌گویند، برای ایوان کل زندگی بی‌معنا شده است. مادرش کشته شده، خانه‌اش سوخته، دوست و هم‌بازی‌اش را از دست داده، و در زندگی در بوته‌زارها و جنگل‌ها به عنوان یک پارتیزان، با جنگ، خشونت و حقارت‌های روح انسان آشنا شده است. او یک کودک معمولی نیست، و

---

1. *Sight and Sound*, winter 1982-83, p.55.

نمی‌تواند به آدمی مثل همه تبدیل شود. طرح خولین برای فرستادن او به مدرسه‌ی نظامی، کوششی برای بازگرداندن او به جهان همگان است. اما او دیگر جایی در این جهان ندارد. صلح برای او به معنای پایان وظیفه و کار، آخر جهان است، و جنگ جز مهلکه‌ای خونین و نکبت‌بار نیست. گویی یگانه راه پیش روی او همان است که شاهدش هستیم: مرگ. پس از این فیلم، هر یک از شخصیت‌های آثار بعدی با امید زندگی کرده‌اند. روبلف نخست مومن به معصومیت بنیادین آدمی، سپس در شک نسبت به وجود عدالت، و سرانجام امیدوار به رهایی جهان از راه هنرست. حتی جایی که از جهان دل می‌کند و خاموشی برمی‌گزیند، کورسویی از امید به آینده او را زنده نگه می‌دارد. گشایش او به روی جهان، پس از درک معنای کار بوریس، کلام نهایی او که من هم آثارم را پدید خواهم آورد، و مهم‌تر از همه خود این آثار، نشان می‌دهند که او در نهان‌گاه دل خویش شراره‌ی امید را زنده نگه داشته بود. مکاشفه‌ی نهایی فصل ناقوس بدون آن شراره ممکن نبود. در آغاز فیلم نخستین رشته تصاویر پرواز را در آثار تارکوفسکی می‌بینیم. تصویری از انسانی که می‌خواهد با بالن در هوا پرواز کند. رویای کنده شدن از زمین و دیدن خاک از اوج. هرچند لذت پرواز لحظه‌ای بیشتر نمی‌پاید، و مرد به زمین سقوط می‌کند. زمینی که از خشونت و پلیدی کردار آدمیان آلوده است. اما همان لحظه‌ی کوتاه معنایی ویژه دارد: آدمی نه حیوان است و نه فرشته. در مرز زمین و آسمان قرار دارد، اما پیش از هرچیز با زمین رابطه دارد: «هنگامی که در آغاز *آندری روبلف* انسان پرواز می‌کند، یگانه نکته‌ی مهم رابطه‌ی او با زمین است».[1] انسان برای این رابطه باید خود را قربانی کند. این فکر از نخستین تصاویر

---

1. Positif, 109, p.10.

آندری روبلف به ***ایثار*** منتقل می‌شود. در فیلم‌نامه‌ی ***کودکی ایوان*** هم نخستین تصاویر فیلم چنین وصف شده‌اند: «پسرک با چشمان مشتاق دوروبر را نگاه می‌کند. نزدیک و نزدیک‌تر می‌آید، انگار دارد پرواز می‌کند. پروانه‌ای هنگام پرواز در زمینه‌ی آسمان پر نور سوسو می‌زند. ایوان پرواز می‌کند. تنه‌ی درختان را می‌بیند، ابرها را، محوطه‌ی بی‌درختی از آن پایین را، پر از گل، اعماق مه‌آلود جنگل را، سایه‌ی خودش را روی علف‌زار، و مادرش را که از آن پایین به سویش دست تکان می‌دهد».[۱]

در **سولاریس** نیز یگانه راه باقی‌ماندن امید پیوند با زمین است. بر بالای اقیانوس و در ایستگاه، کریس هنوز با زمین پیوندی قلبی دارد. آن هدف علمی‌ای که کریس را به فضا کشانده مهم نیست، نکته‌ی مهم زندگی زمینی اوست. رنجی که تحمل می‌کند و امیدی که به دگرگونی دارد. پرواز در **سولاریس** نشان عشق و امید است. در کتاب‌خانه در حالت بی‌وزنی و تعلیق، کریس و هاری بیش از همیشه به هم نزدیک و دل‌بسته‌اند: «شمعدان به راحتی در یک حرکت از دست کریس به بالا می‌لغزد. کریس و هاری بی‌وزن دست و پا می‌زنند. کتابی از کنارشان سرگردان می‌گذرد. موسیقی آغاز می‌شود. بخشی از پرده‌ی زمستان پ. بروگل. کریس و هاری از کنار تصویر غوطه‌ور می‌گذرند. بخشی از پرده‌ی زمستان پ. بروگل. جاذبه بازگشته. هاری روی کاناپه نشسته. کریس سرش را روی زانوان او گذاشته. هاری می‌بوسدش».[۲] امید هرگز از ایستگاه فضایی دور

---

۱. برگردان مجید اسلامی از *کودکی ایوان* که نشر نی به زودی آن را منتشر خواهد کرد:
A. Tarkovski, *Oeuvres cinématographiques complètes*, vol.1, p.77.

۲. برگردان هادی چیردار از سولاریس که نشر نی به زودی آن را منتشر خواهد کرد:
A. Tarkovski, *Oeuvres cinématographiques complètes*, vol.1, p.438.

نشده است. اسناوت از سکوت اقیانوس سخن می‌گوید. اعتراف می‌کند که این بی‌تفاوتی اقیانوس «تحمل‌ناپذیر است»، اما می‌افزاید: «جدا از این باز هم امیدی هست. اگر نه امروز، شاید روزی دیگر او ما را بشناسد». می‌گوید: «ما هنوز هیچ چیز نمی‌دانیم». شاید روزی بدانیم. زمان رگه‌ای از امید را در دل اسناوت بیدار می‌کند. پایان **سولاریس** ناامیدانه نیست. کریس به رازی دست یافته که او را دگرگون کرده است. حتی در اوج بحران باز راه گریزی هست، فقط باید در پی آن بود تا یافته شود.

آینه در نگاه نخست از فضایی محدودتر سخن دارد. پرواز در آن از یک‌سو فیلمی مستند از سربازی روس است که با بالن در هواست، و هم‌سرایان پرگولزی نشانی از رهایی جان را می‌خوانند. این همه در پی شرح مصیبت جنگ‌های داخلی اسپانیا، می‌آیند. هرچند آسمان این جا هم دست‌نیافتنی است، اما زمین از آنِ آلیوشاست. از سویی دیگر مادر است که در هوا معلق مانده، به نشانه‌ی تعلق به جان نیکی‌ها و تقدس. پرنده‌ای، شیشه‌ی پنجره را می‌شکند و می‌گریزد. این تصوری است از رهایی. چنان که دست راوی (در واقع دست خود تارکوفسکی) پرنده‌ای را رها می‌کند. آرزوی پرواز که لئوناردو هم آن را در دل داشت، قصه‌ای قدیمی است. *آینه* به گونه‌ای دیگر نیز حدیثی از امید است. راوی در این فیلم آن چه را که از کف داده است، بازمی‌یابد. او به داچا برمی‌گردد، و بازگشت به خانه در آثار تارکوفسکی مایه‌ای اساسی است. روبلف به بوریس می‌گوید: «به خانه برگردیم»، و خود به جهان آفرینش بازمی‌گردد. کریس در پایان **سولاریس** به خاک مادری بازمی‌گردد، و پدر خود را می‌بیند که در اتاقی ایستاده و آبشاری روی شانه‌اش می‌ریزد. کریس این اولیس تکنولوژی مدرن سرانجام به خانه برمی‌گردد، زمانی که همسر،

مادر و عشق را بازیافته است.[1] بزرگ‌ترین دگرگونی‌ای که تارکوفسکی در رمان لم ایجاد کرد همین بازگشت به زمین و خانه‌ی پدری بود. آن جا که کریس به پای پدر می‌افتد، شاید داستان بازگشت پسر گناه‌کار در باب پانزدهم *انجیل لوقا* از ذهن تارکوفسکی می‌گذشت. تمام عارفان ارتدکس بازگشت مردگان را قبول داشتند. نیکلای فیودرف فیلسوف روسی سده‌ی پیش می‌کوشید تا به یاری داده‌های علمی امکان باز زنده شدن انسان را ثابت کند. سرانجام (هم‌چون یونگ) نوشت که به این نکته اطمینان آورده است، اما راهی برای اثبات آن به دیگران نمی‌یابد. اندیشه‌ی بازگشت در آثار شماری از نویسندگان و هنرمندان روسیه‌ی پس از انقلاب نیز باقی ماند. بولگاکف و مایاکوفسکی هم نتوانستند از آن بگریزند. در **سولاریس** هاری زنده شد، چرا که در خاطره‌ی کریس زنده بود. فیودرف گفته بود: «انسانی که فاقد خاطره باشد، مسوول نیست».

در *نوستالگیا* امید مبنای رهایی است. تارکوفسکی که فیلم را «غربت امید و ایمان» نامیده بود، در همان آغاز در فصل زنان نازا، نشان داد که آنان به امید یافتن فرزند به مریم مقدس پناه می‌بردند. چهره‌ی «مادونا دل‌پارتو» اثر پیرو دلا فرانچسکا سرشار از نور امید زنی باردار است. تعهد فرد در مورد رهایی جهان این‌جا به مفهومی مسیانیک نزدیک می‌شود. انسان می‌تواند با شمعی روشن جهان را از ویرانی نجات دهد. امید به رهایی در گام‌های این مرد بیمار که در فاصله‌ای کوتاه از هدف و مرگ قرار دارد، یافتنی است. هرچند گُرچاکُف سرانجام به وطن بازنمی‌گردد، اما در واپسین تصویر آن را بازمی‌یابد. تارکوفسکی به ادل‌هایت گفته: «یک نکته برای من قطعی است. این که دیگر به آن جا بازنخواهم گشت». ادل‌هایت

---

۱. برای قیاس سولاریس با *ادیسه‌ی* هومر بنگرید به:

R. Tessari, "Solaris", in: *Cinema nuovo*, maggio 1974.

می‌پرسد: «ولی شخصیت‌های آثارتان همواره به زادگاه‌شان بازمی‌گردند. وطن برای آن‌ها و شما امری مقدس است. و شما! مگر شما از جدایی نمی‌ترسید؟». در پاسخ تارکوفسکی می‌گوید: «چرا من از چنین جدایی‌ای می‌ترسم. من در مقام یک هنرمند از هیچ چیز نمی‌ترسم، اما به عنوان یک انسان، چرا، می‌ترسم».[۱]

1. *Cahiers du cinéma*, fevrier 1987, p.41.

فصل هفتم

دنیاهای تارکوفسکی

مادر

دوربین درست در وسط اتاق است. نیم‌روز آفتاب می‌درخشد و از پنجره‌های داچا می‌توان برگ‌های سبز درخت‌ها را دید. مادر با لباس زیر از دری وارد می‌شود و به سوی در دیگر که روبروی دوربین است، می‌رود. لحظه‌ای در چارچوب، میان خورشید و سبزینه‌ی برگ‌ها می‌درخشد. چیزی نمی‌گذرد که باز می‌گردد. این بار ژاکتی پوشیده و از در دیگری که در جانب راست تصویر بود، و دیگر با گردش دوربین در مقابل ماست، بیرون می‌رود. آلیوشا در این فاصله باید بیرون خانه می‌بود، چون لحظه‌ای از میان چارچوب در او را دیدیم که با خواهرش بازی می‌کند. حادثه‌ای روی نداده، کلامی بر زبان نیامده، و در سکوت این نما تمام شده است. اما معنای همه چیز با حرکت‌های آرام مادر آشکار شده است: تنهایی، اندوه و ملال زندگی، تحمل رنجی که به بیان درنمی‌آید.

آینه این چنین، خاطرات دور تارکوفسکی را به زبان سینما بازمی‌گوید. خاطراتی که، چون شعر، فقط اشاره‌هایی به واقعیت‌ها دارند، اما گوهر حقیقت را نمایان می‌کنند. تارکوفسکی در تمامی آثارش حاضر است. در هر نمایی که ثبت کرده حضور خودش احساس می‌شود. اما هیچ جا چون *آینه* حضور ندارد. این جا او و دنیای درونش که در آن مادر و خانواده قلب تپنده‌ی زندگی هستند، حاضرند: «در همه‌ی فیلم‌های من درون‌مایه‌ی ریشه و تبار اهمیت زیادی دارد: وابستگی به خانه، به خانواده، کودکی، سرزمین مادری و خاک. من همیشه گفته‌ام که به سنت، فرهنگ و حلقه‌ای از انسان‌ها و باورها، وابسته‌ام».[1]

در *کودکی ایوان* مادر پیوند پسرک با سنت، خاک و دلبستگی‌های زمینی است. مرکز آن «حلقه‌ای از انسان‌ها» که چون ناپدید شود، حلقه را نیز باید گم‌گشته دانست. زمانی که ایوان با اندوه می‌گوید: «فقط او را داشتم»، این را نباید کلام ساده‌ی کودکی یتیم پنداشت، بل این حرف به رابطه‌ای پیچیده با جهان اشاره دارد. ایوان فقط با مادرش جهان را تجربه می‌کرد، و بدون مادر جهان او بی‌معنا می‌شود. مادری که از فراز چاه چنان با عطوفت و مهربان به او می‌خندید. در *سولاریس* کریس در ایستگاه فضایی به یاری اقیانوس خاطره‌ها مادرش را بازمی‌یابد. مادر اندوهگین است، اما می‌کوشد تا به او لبخند بزند. لبخندی که کریس دیگر نمی‌تواند در زمین آن را ببیند، زیرا سال‌هاست که مرکز آن حلقه را گم کرده است. در واپسین تصاویر ایستگاه فضایی «مادر کریس که مثل هاری لباس پوشیده، نزدیک می‌شود. هاری باز با همان شال در دستانش می‌رود به حمام. هاری دیگری ایستاده کنار پنجره. هاری سومی از کنار گلدانی با گل می‌گذرد.

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.193.

هاری پوشیده در شالش روی صندلی نشسته. هاری دیگری از کنار او می‌گذرد. اتاق کریس در خانه‌اش روی زمین».[۱] در *آینه* اما، مادر هنوز زیبا و جوان در جهان خاطره‌ها، رویاها و کابوس‌ها ظاهر می‌شود. نام مادر ماریاست. نام مادرِ جاودانه. هم‌چون نام همسر گُرچاکُف در *نوستالگیا* و عشق رهایی‌بخش در *ایثار*. مادر را در خطاب محبت‌آمیز «ماروسا» می‌نامند، و *آینه* داستان تلخ زندگی ماروساست. داستان شباهت‌ها. مادر (ماریا) و همسر (ناتالیا) همانند یک‌دیگرند. حتی در عکس‌هایی که ناتالیا ورق می‌زند به مادر شوهرش بی‌شباهت نیست. آلکسی امروز، چون پدر خود نمی‌تواند با خانواده‌اش زندگی کند. پسرش ایگنات نیز مثل خود او آن زمان که کودکی بیش نبود و آلیوشا خوانده می‌شد، تنهاست و کتاب نقاشی‌های لئوناردو را ورق می‌زند. لئوناردو که «فرزند دو مادر بود»، مادر راستین و همسر پدرش. این دو زن مادرانه به مسیح در پرده‌ی «مریم، عیسی و آنِ قدیسه» می‌نگرند. لبخند اندوهگین آن قدیس به راحتی می‌گوید که پیشاپیش با سرانجام مسیح و دردهایش روی صلیب آشناست. او با شفقت و عشقی بی‌پایان به مادر و پسر می‌نگرد. نگاهی همانند نگاه ماروسای غمگین.

«در *آینه* هیچ کوششی برای بیان خود نداشتم. فیلم درباره‌ی احساس دائمی شفقت و رقت‌دلی است که در مورد آنان احساس می‌کنم، و نیز درمورد آن کمبودی که با آن آشنا شده‌ام، وظیفه‌ای که به آخر نرسیده است».[۲] در نخستین بار که فیلم *آینه* را می‌بینیم فهم رابطه‌ها برای‌مان آسان نیست. میان آلکسی و پسرش ایگنات تقریباً هیچ رابطه‌ای وجود ندارد.

---

۱. برگردان هادی چپردار از سولاریس که نشر نی به زودی آن را منتشر خواهد کرد:

A. Tarkovski, *Oeuvres cinématographiques complètes*, vol.1, p.444.

2. *ibid*, p.134.

یک بار از راه سیم تلفن با هم حرف می‌زنند، و باری دیگر آلکسی از ایگنات می‌پرسد که در صورت جدایی او و مادرش، مایل است که با کدام‌شان زندگی کند. رابطه‌ی ایگنات با مادرش هم در خطوطی کلی باقی می‌ماند. ناتالیا آشکارا به او توجه ندارد و بی‌حوصله است. به همین دلیل در پاسخ به پرسش مهم پدرش (کمی غافلگیر شده) خاموش می‌ماند. لحظه‌ای مهم در فیلم وجود دارد: وقتی ناتالیا می‌خواهد از خانه خارج شود، ایگنات چندان خود را به او نزدیک احساس می‌کند که رازی را با او در میان می‌گذارد: «گویی من این لحظه را یک بار دیگر هم زندگی کرده‌ام». با وجود این میان مادر و پسر فاصله‌ای است. زمانی در گذشته‌های دور هم آلیوشا و مادرش از خانه‌ی پزشک خارج شده بودند، تا بدون گفت‌وگو، در فاصله با هم، به خانه‌ی خود بازگردند. آشکار دیگر از هم بسیار دور شده‌اند.

در ***استاکر*** سکانسی طولانی نمایش‌گر خواب استاکر، همسر و دختر آن‌هاست. دوربین با حرکتی بسیار آهسته، آن‌ها را در بسترشان نشان می‌دهد، و صدای ممتد و گوش خراشی هم‌چون گذر قطاری به گوش می‌رسد. در این سکانس آن جاذبه‌ی زندگی خانواده‌ای کوچک در داچا، جایش را به گونه‌ای حس ترس ناشی از ناامنی داده است. در این اتاق چه می‌گذرد که از یک سو ما را چنین با زندگی این سه نفر آشنا می‌کند، و از سوی دیگر هراس‌شان از سختی‌ها و درشتی‌های زندگی را به ما منتقل می‌کند؟ آیا این سه نفر، یادآور خانواده‌ی مقدس هستند که چنین آشنا به نظر می‌آیند؟ در پایان فیلم باز به میان افراد این خانواده برمی‌گردیم. همسر استاکر به او یاری می‌کند تا به بستر برود. در یک تک‌گویی از دردهای زندگی‌ای که با او تجربه کرده یاد می‌کند. از زندانی که استاکر به دلیل ورود غیر مجاز به منطقه‌ی ممنوع رفته، سخن می‌گوید، و از درد

شکست و ناامیدی او. وقتی که استاکر می‌گوید «کسی دیگر ایمان ندارد» زن نیز از رنج‌های خود یاد می‌کند. مادرش او را به خاطر استاکر ترک کرده، دخترش فلج شده، و دیگر تنهای تنهاست. سرانجام می‌پرسد: «یعنی امیدی نیست؟»، لحن کلامش پیش‌گویی معجزه‌ای است که لحظه‌ای دیگر در اتاق کناری، روی خواهد داد.

در *نوستالگیا* یکی پنداشتن مادر را با طبیعت که در *آینه* مطرح شده بود بازمی‌یابیم. در آغاز فیلم اوجنیا به کلیسا وارد می‌شود و از راهبی می‌شنود که زنان نازا مراسم نیایش را در برابر مجسمه‌ی مریم مقدس اجرا خواهند کرد. زنان می‌آیند و در نور صدها شمع یکی‌شان ردای مجسمه را کنار می‌زند. از سینه‌ی مریم ده‌ها پرنده‌ی کوچک پرواز می‌کنند. اوجنیا از راهب می‌پرسد که چرا فقط زنان در این مراسم شرکت دارند، و می‌شنود که تنها آنان برای دگرگونی بسنده‌اند. چنان که مریم برای معجزه‌ی ورود عیسی به جهان بسنده بود. دوربین بیش از نیم دقیقه روی تصویر «مادونا»ی پیرو دلافرانچسکا متوقف می‌شود، و ما در این مدت فقط صدای پرندگان را می‌شنویم. *نوستالگیا* با تصویری از گُرچاکُف که با سگ خود کنار آب‌گیری نشسته‌اند، و داچا از دور دیده می‌شود، به پایان می‌رسد. آنتوان دو باک همانندی شگفت‌آور این تصویر با شعری از بودلر را در مجموعه‌ی *گل‌های بدی* او یادآور شده: «من شاه سرزمینی بارانی هستم....». شاهِ باران غنی اما ناتوان، جوان اما به ظاهر سالخورده است. دوستی وفادار دارد که سگی است تنها.[1] در فیلم تارکوفسکی چون دوربین آهسته عقب می‌رود متوجه می‌شویم که گُرچاکُف، سگ و داچا همه در پناه نمازخانه‌ی اعظم ایتالیایی هستند. بارش برف آغاز می‌شود.

1. A. de Baecque, *Andrei Tarkovski*, Cahiers du cinéma, Paris, 1989, p.82.

ترانه‌ی غمگین روسی را بازمی‌شنویم و تصویر ثابت در حالی محو می‌شود که واژه‌هایی ظاهر شده‌اند: «به خاطره‌ی مادرم».

«می‌پنداشتی آن جا در دل چشم‌اندازی خواهی بود
که پیش چشمانت این جا،
به سان تصویری، گشوده می‌شد». (ریلکه)

عشق

تئودوسیوس قدیس (که در ۱۰۷۴ درگذشت) از نخستین عارفان ارتدکس در دعاهای خود می‌گفت: «خدایا! ما دوستیم». و آموزش می‌داد: «نشانه‌های این دوستی را همه جا بجو». تیخون قدیس (الگوی پدر زوسیما در *برادران کارامازف* داستایفسکی) نوشته بود: «به دست دیگری نیازمندیم و خود نمی‌دانیم».[1] در *آندری روبلف* شمایل‌گر از دوستش می‌خواهد تا آیه‌هایی از **کتاب مقدس** را برایش بخواند، و او اطاعت می‌کند: «اگر به زبانهای فرشتگان سخن گویم و محبت نداشته باشم مثل نحاس صداکننده و سنج فغان‌کننده شده‌ام. و اگر نبوت داشته باشم و جمله اسرار و همه علم را بدانم و ایمان کامل داشته باشم به حدّی که کوه‌ها را نقل کنم و محبت نداشته باشم هیچ هستم... محبت حلیم و مهربان است. محبت هرگز ساقط نمی‌شود».[2] عشق گوهر آدمی و سرچشمه و تبار معنویت جان است. انسان حتی اگر نداند و نفهمد، در پی آن می‌رود. در آغاز *آندری روبلف* دل کیریل از حسادت به روبلف سیاه است. روبلف اما، به او می‌گوید: «از آن روز که با تو در یک حجره به سر

1. G. P. Fedotov, A Threasury of Russian Spirituality, New York. 1965, pp.11-49, 225-239.

۲. *کتاب مقدس*، عهد جدید، رساله‌ی پولس رسول به قرنتیان، باب ۱۳، آیه‌های ۱ تا ۸.

برده‌ام جهان را با چشم‌های تو دیده‌ام، و آواهای جهان را با گوش‌های تو شنیده‌ام، و همه چیز را با دل تو احساس کرده‌ام». کیریل جهان را با نفرت و کینه می‌بیند، و به روبلف که می‌کوشد مسیح‌وار عشق را پیشه کند، این نفرت را نشان می‌دهد. روبلف به زن کافر در جشن روستاییان می‌گوید: «اما شما گناهکارید!»، و زن زمزمه می‌کند: «عشق که گناه نیست». و ادامه می‌دهد: «نمی‌شود در ترس زیست». زن جوان روبلف را از چنگ سربازان می‌رهاند و خود در آب‌های رود پنهان می‌شود. جشن کافران پرستش زیبایی‌های طبیعت است، بزرگ‌داشت مادر خاک. و این جا روبلف با شگفتی کشف می‌کند که «عشق از مرزهای باور ما می‌گریزد». این منطق تارکوفسکی است. و او این منطق را در **سولاریس** و دیگر کارهایش دنبال کرده است. عشق، که به قول لویناس دیدن جهان با چشم‌های دیگری است، جهان را نجات خواهد داد.

سولاریس به یک معنای خاص عشق را در دل خود دارد. حتی عشق از یادشده و از کف رفته نیز سازنده‌ی زندگی است. کریس به اسناوت می‌گوید: «شاید ما این جاییم تا انسان را همچون موضوع عشق بشناسیم». عشق رهایی است، و پرواز کریس و هاری بیان این رهایی است. کریس به زمین و نزد پدر خویش بازمی‌گردد، اما دیگر آن کسی نیست که پیش‌تر زمین را ترک گفته بود. می‌بیند که خانه‌ی پدری در دل اقیانوس خاطره‌هاست. منطق دیگری شکل می‌گیرد. ما کجاییم؟ در زمین یا در اقیانوس؟ تارکوفسکی گفته: «عشق انسان به انسان معجزه‌ای است که همه‌ی نظریات تجریدی را در مورد دنیایی بی‌بهره از امید انکار می‌کند».[1] بدون امکان عاشق شدن هیچ رابطه‌ی استوار به هم‌دلی

---

1. B. A. Kovàcs and A. Szilàgyi, *Les mondes d'Andrei Tarkovski*, p.114.

و فهم مشترک میان آدم‌ها شکل نخواهد گرفت. در عشق هرگز انسانی دیگر موضوع شناسایی نیست. هرگز ابزار نیست. همواره چنین که شناخته شده حضوری عزیز است، که دوستش داریم، و این علت زندگی ما می‌شود.

تارکوفسکی در *دفتر خاطره‌ها* نوشته: «عشق چیست؟ من نمی‌دانم. نه این که نمی‌دانم عشق چیست، نمی‌دانم که چگونه می‌توان آن را تعریف کرد».[1] ***نوستالگیا*** چنان که خود تارکوفسکی چند بار گفت فیلم عاشقانه‌ی اوست. در گام نخست عشق آندری گُرچاکُف به زادگاه، خاک، و خانواده‌اش. دشوار بتوان گفت که این فیلم شرح عشق به زنی بیگانه در دیاری غریب است. زنی که او را نمی‌شناسد اما دوستش دارد. آشکارا گُرچاکُف رابطه‌ی با اوجنیا را جدی نمی‌گیرد. اوجنیا هم شاید به او توجه داشته باشد، اما استقلال خویش را حفظ می‌کند. او گدایی محبت نمی‌کند، بل آزادانه دلبستگی‌اش را بیان می‌کند. گرچاکف هیچ راهی برای نزدیکی به اوجنیا را باز نمی‌گذارد. کوشش او در فهم فرهنگ روسی را به سخره می‌گیرد: «گرچاکف ناگهان می‌پرسد: «چی می‌خونی؟». اوجنیا انگار که مچش را گرفته باشند کمی جا می‌خورد: «تارکوفسکی... شعرهای آرسنی تارکوفسکی». -«به‌روسی؟». -«نه ترجمه است... ترجمه‌ی خوبی هم هست». -«بندازش دور؟». اوجنیا برای خود دلیلی می‌تراشد: «برای چی؟... درواقع کسی که این‌ها را ترجمه کرده خودش شاعر بزرگیه». -«شعر را نمی‌شود ترجمه کرد... اصلاً هنر غیر قابل ترجمه است.». در ادامه اوجنیا می‌پرسد: «خیلی خب... ولی ما چطور می‌تونیم تولستوی یا پوشکین را حتی بشناسیم؟ چطور می‌تونیم حتی

---

1. A. Tarkovski, *Time Within Time, The Diaries*, p.119

شروع کنیم به شناخت روسیه؟». گرچاکف حرفش را می‌برد: «تواصلاً هیچی از روسیه نمی‌دونی». گرچاکف در ادامه می‌پذیرد که خودش هم از دانته، پترارک و ایتالیا چیزی نمی‌داند، و بعد حکم می‌دهد که یگانه راه ممکن در ارتباط میان آن‌ها این می‌بود که مرزها از میان برداشته شوند. اوجنیا با تلخی و متلک می‌پرسد که آیا او زیادی لنین نخوانده است؟[1] این عشق می‌توانست راه رهایی گُرچاکُف باشد، اما او آن را کشف نمی‌کند. او دیگر جهان را پس می‌زند، و توانایی کشیدن بار عشق تازه‌ای را ندارد. در خیالش اوجنیا را آشنا می‌کند، و به همسرش پیوند می‌زند. اگر زنده می‌ماند روزی چون کریس درمی‌یافت که این واپس راندن محبت بزرگ‌ترین گناه انسان است. دقت به شخصیت اوجنیا نکته‌ای را پیش می‌کشد. به گمان برخی از ناقدان نگاه تارکوفسکی به او، و درواقع به زنان آثارش، مردسالارانه بود. اوجنیا به عنوان زنی مستقل از آندری گُرچاکُف، کسی که برای خودش آدم است، خاطره دارد، زندگی می‌کند، از سر عشق و غریزه کار می‌کند، طرح‌هایی برای زندگی خود می‌ریزد مطرح نیست. نه فقط برای آندری گُرچاکُف، بل برای آندری تارکوفسکی. خشم او در لحظه‌ای که عشق گُرچاکُف را می‌طلبد و مایوس می‌شود، جسم و روح زنانه‌ای که کوچک و تحقیر می‌شوند تنها برای نمایش ژرفای تنهایی شاعر روس به کار آمده‌اند. اوجنیا زنی است که از نظر سینماگر باید حسرت مادر شدن داشته باشد، تا بدل به زنی کامل شود. در *ایثار* عشق به ماریا جهان را نجات می‌دهد. اما ماریا (که در نخستین طرح جادوگر بود) فقط میانجی است. میانجی نیروهای معنوی و نیروهای زمینی. رابط میان الکساندر و پسرش. شخصیت آدلایید حتی از این هم بحث‌انگیزتر است.

---

۱. ترجمه‌ی فردین صاحب‌الزمانی از *نوستالگیا* که نشر نی به زودی آن را منتشر خواهد کرد:
A. Tarkovski, *Oeuvres cinématographiques complètes*, vol.2, p.331

او درواقع منفی‌ترین شخصیت فیلم است. گناه او دلبستگی‌اش به زندگی و به خودش است. الکساندر هم زاری می‌کند اما برای دیگران. آدلایید فقط به خودش می‌اندیشد. چنان که همسر استاکر خودخواه است. در اوایل فیلم، استاکر به تحقیرآمیزترین شکلی زنی را که همراه نویسنده آمده، رد می‌کند، و او را شایسته‌ی سفر به منطقه‌ی ممنوع نمی‌داند. دخترک لال *آندری روبلف* قدرناشناس‌ترین موجود عالم است و با تاتارها می‌رود. همسر پزشک در *آینه* فقط یک نمونه از زنان خودخواه و منفور در سینمای تارکوفسکی است. ناقدان معتقد به آزادی زنان تاکید دارند که زن برای تارکوفسکی فقط وقتی محترم است که مادر باشد. اینان به یادداشت او در *دفتر خاطره‌ها*یش در ۳ ژانویه‌ی ۱۹۷۴ نیز اشاره‌می‌کنند که نوشته: «رانه‌ی یک زن چیست؟ تسلیم، فرمان‌برداری به نام عشق. و و رانه‌ی مرد؟ آفرینش». بیشتر دوستان و نزدیکان تارکوفسکی از منش مردسالار او حکایت کرده‌اند. از جمله ایرما راش همسر نخست او گفته که تارکوفسکی به او اصرار می‌کرد تا از کارگردانی فیلم دست بکشد زیرا این حرفه را مناسب زن‌ها نمی‌دانست![1] البته، به یاد بیاوریم که در فیلم‌های تارکوفسکی مردان حقیر و پست هم کم نیستند. هاری بارها بیش از کریس انسان است. اهمیت و ارزش او به خاطر همسر خوب و یا مادر بودن نیست. تارکوفسکی در برابر ده‌ها مرد که سازنده‌ی خشونت و شر هستند، زنانی منفی هم آفریده است. کدام زن در سینمای او به حقارت آن امیر برادرکش و خائن *آندی روبلف* است؟

---

1. V. A. Johnson, and G. Petri, *The Films of Andrei Tarkovsky, A Visual Fugue*, p.23.

خانه

تارکوفسکی گفته که «*آینه* را می‌توان حکایت یک خانه‌ی قدیمی نیز دانست».[1] داچا، کلبه‌ی چوبی روستا، قلب آثار تارکوفسکی است. مکان امن و آرام، که رویاهای کودکی و خاطره‌ها را موجب می‌شود. هنگامی که خانه‌ی ویران پره‌دل‌کینو در *آینه* بازسازی شد، و تصاویر قدیمی و خاطرات مادر و خواهر تارکوفسکی به کار آمدند، او نوشت: «مادرم را به آن‌جا بردم. به خانه‌ای که سال‌هایی از جوانی‌اش را در آن سپری کرده بود. واکنش او بیرون انتظار من بود. او شکلی از بازگشت به گذشته را تجربه کرد. آن‌گاه دانستم که راهی درست را پیموده‌ام. خانه در او همان احساسی را بیدار کرده بود که فیلم من در پی ایجاد آن بود».[2]

گاستون باشلار نوشته: «خانه، گوشه‌ی دنج ما، سهم ما از جهان است. نخستین دنیای ما، جهان هستی ما به تمامی معناهای این واژه است».[3] این‌گونه، خانه و مادر یکی می‌شوند. هر کدام پناه‌گاه امن و امانی هستند که ما را از هجوم مخاطرات جهان خارج حفظ می‌کنند. باشلار در کتاب ***خاک و رویای آرامش*** از شاعر محبوبش میلوش شعری آورده است:

«گفتم مادر، و به تو اندیشیدم، خانه،

خانه‌ی تابستان‌های مبهم و زیبای زندگی‌ام».

این شعر همان فضای *آینه* است: «هنگامی که خانه‌ی کودکی‌مان را در رویاها می‌بینیم، با گرمای آغازین، با یک بهشت روبروییم. در این فضا پناه‌جویان می‌زیند»، و «خانه یادآور فضای قدسی سرآغاز تاریخ است».[4]

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.132.

2. *ibid*, p.132.

3 G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, 1984, p.24.

4. *ibid*, p.27.

تارکوفسکی نوشته: «در برابر خانه‌ی ما، مزرعه‌ای بود. میان خانه و جاده‌ای که به روستای بعدی می‌رفت، گندم‌ها روییده بودند. با باز شدن گندم‌ها گذرراه از همیشه زیباتر می‌نمود. گل‌های سفیدی که سراسر مزرعه را چونان برف می‌پوشاندند در یادهای من چون مهم‌ترین جزییات کودکی‌ام پایدار مانده‌اند».[1] استاکر میان این گل‌ها می‌نشیند، و آلیوشا میان آن‌ها بازی می‌کند. طلب خانه‌ی از دست‌رفته برای تارکوفسکی جست‌وجوی زمان از دست‌رفته‌ی کودکی‌اش، طلب عمر رفته، و خواست بازآمدن روستاها و زندگی آن سال‌هاست، و باز معنایی حتی فراتر از این می‌یابد. طلب خانه، خواست زمانه‌ی آسایش آدمی است. آرزوی پناه‌گاهی است فراسوی پرچین‌های مزرعه‌ها و مرزهای تحقیرآمیز ملی. در **سولاریس** ترکِ داچا نشانه‌ی از کف رفتن پناه‌گاه است و رها شدن در فضایی تهی و بی‌پایان، یا به گفته‌ی اسناوت «ناامن‌ترین فضاها». **سولاریس** حکایتِ گام گذاشتن از خانه به دنیای زندگی هرروزه، به جهانِ درون و فضای ناشناخته است. در پایان، دنیای بیرون است که چونان جزیره‌ای است در موج‌های بی‌پایان و به راستی مهیب درون.

داچا در *آینه* به معنای کامل واژه یک پناه‌گاه است. از خیابان‌های مسکو به چاپ‌خانه‌ی منجمد از ترس می‌رویم. از آپارتمان راوی به راهروهای سرد و اتاق تنهایی اسپانیایی‌های دور از وطن راه می‌یابیم. اما از گذر راه‌های سرسبز روستا به داچا می‌رسیم که در برابر بادها ایستاده است، و در آن مادر، کتاب‌ها، نقاشی‌های لئوناردو، ظرف‌های شیر تازه و گرم، را می‌توان بازیافت. دورادورش پر از صدای پرنده‌هاست، و زیباست

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.132.

این را قیاس کنید با *دسنای سرخوش، طرحی برای یک فیلم* از الکساندر داوژنکو:

A. Dovzhenko, *The Enchanted Desna*, Moscow, 1979.

حتی آن‌جا که مادر مایوس و تنها کنار پنجره به باران می‌نگرد، و می‌گرید. چند گام دورتر از خانه مزرعه‌ها و گل‌های سفید آغاز می‌شوند. ریلکه زمانی به بن‌ونوتا دوست موسیقی‌دان‌اش نوشته بود: «می‌دانی؟ وقتی در شهر زندگی می‌کنم، از گردبادها و توفان می‌ترسم. گویی آن‌ها ما را در شهر نمی‌بینند و در نظر نمی‌گیرند. اما خانه‌ای تنها در روستا را آسان می‌بینند. آن را در پناه بازوان نیرومندشان می‌گیرند و این گونه با آن آشنا می‌شوند».[1] ریلکه گفته: «واپسین خانه‌ی روستا/ چنان تنهاست/ که واپسین خانه‌ی جهان». خانه در *آینه* کامل‌ترین نماد دوستی با طبیعت، و حس گریز از خطر است. خطری که در آن سال‌ها قدرت‌مندترین جنبه‌ی زندگی روس‌ها محسوب می‌شد. استاکر هم در پی خانه است. پناه‌گاهی که بتوان در آن آرزویی داشت، و خانه در چشم‌انداز او، ولی بسیار دور از دست، ایستاده است.

آندری گُرچاکُف در ***نوستالگیا*** می‌گوید که باید همه‌ی مرزها را از میان برداشت. او می‌خواهد همه‌ی جهان را خانه و پناه‌گاه کند. اوجنیا به او پاسخ نمی‌دهد، اما به خوبی مرزهای راستین را می‌شناسد. لبخند می‌زند. چرا که گُرچاکُف دمی پیش خود از مرزی ناگذشتنی یاد کرده بود. چرا شعرهای روسی ترجمه ناپذیرند؟ چرا کسی درد یک روس بیرون از وطن را نمی‌فهمد؟ داچای گُرچاکُف در جهان یکی است. زیرا دردها و مصیبت‌هایی که آن را ساخته‌اند در تنهایی و ترس خانواده‌ی او آشکار می‌شوند. آن‌ها یکه و تکرارناشدنی هستند. این دردهایی است که داستایفسکی می‌گفت برای فهم‌شان باید روس باشی. خانه‌ی دومنیکو میان دو دنیای مادی و معنوی قرار دارد. ویرانه‌ای است که از سقف آن

---

1. R. M. Rilke, *Lettres à une musicienne*, trans. P. Deshusses, Paris, 1998, p.195.

آب می‌چکد، و کف آن آبگیرهای کوچکی را می‌شود دید. نوری مرموز از سقف به درون می‌تابد. از میان پنجره‌ها و گلبرگ‌های سبز نور به پرده‌های توری روسی می‌ریزد. خانه، انگار که نیست. دومنیکو به خیال زنده است. گُرچاکُف دست او را می‌گیرد، می‌فشرد، و محو می‌شود. دومنیکو به فکر می‌رود و می‌گرید. خاطره‌ی جدایی پسرش از خانه را به یاد می‌آورد. پسرک پس از سال‌ها زندگی در اتاقی نمور، نمناک و بی‌نور، اکنون به جهان می‌نگرد و می‌پرسد: «آیا این پایان دنیاست؟».

ساختن ***نوستالگیا*** زمانی آغاز شد که تارکوفسکی هنوز فکر نمی‌کرد راه بازگشت به خانه و میهن بر او بسته شده است. حتی می‌خواست بخشی از فیلم را در روسیه تهیه کند. فیلم سفر یک روس در ایتالیا بود. اما سرانجام این روس راه بازگشت به خانه‌اش را مسدود دید. نام فیلم لفظ روسی «نوستالگیا» شد، غم غربت. اما ***ایثار*** فیلم غربت است. تارکوفسکی دیگر چند سالی از میهن دور بود. پسرش آندریوشا اجازه نمی‌یافت که از شوروی خارج شود. تارکوفسکی در ایتالیا زندگی می‌کرد و به گفته‌ی خودش از دوری روسیه بسیار زجر می‌کشید. ***دفتر خاطره‌هایش*** سرشار از نمونه‌هایی است که این درد و رنج را نشان می‌دهند. این است که خانه در ***ایثار*** معنایی تازه و باید گفت تراژیک‌تر دارد. مکان رویداد حوادث فیلم جزیره‌ی گوتلند است. جزیره‌ای در دریای بالتیک، میانه‌ی سوئد و روسیه که به سوئد تعلق دارد. تابستان آن به تابستان شمال غربی روسیه شبیه است. ***ایثار*** هم در تابستان روی می‌دهد. در فضایی که تا حدودی روستایی، شبانی است. اینگمار برگمان که بخشی از سال را در این جزیره می‌گذراند، درباره‌اش گفته: «در گوتلند هم‌چون بیشتر جزیره‌های شمالی، مردم با مساله‌ی بقای هرروزه‌شان روبرو هستند. این محیطی است هم زیبا و هم نازیبا. شاید به همین دلیل

جزیره‌نشینان به شیوه‌ای متفاوت به زندگی می‌نگرند. نگاه‌شان همواره در پی چیزی به افق خیره می‌شود، و در پی امکاناتی تازه هستند. گوتلند جایی است که برای کار ساخته شده است».[1] برگمان به سال ۱۹۶۹ یک فیلم مستند ۷۸ دقیقه‌ای درباره‌ی فارو (جزیده‌ی مجاور گوتلند) ساخت، و فیلم‌بردار آن نیز سون نیکویست بود. فیلم درباره‌ی جغرافیای جزیره و شیوه‌ی زندگی مردمش ساخته شد. برگمان گفته: «احساس زندگی در یک جزیره، احساس زندگی در میان دریا، در اصل حسی رمانتیک است».[2] گوتلند و فارو مکان اصلی بسیاری از فیلم‌های برگمان بوده‌اند. در *شرم* مکان خشونت و بی‌عدالتی هستند، در *پرسونا* مکان تنهایی انسان، و در اپیزود نهایی *شش صحنه از زندگی زناشویی* مکان تفاهم و عشق.

در گوتلند، این جزیره‌ی آرام، خانه‌ای است دو طبقه، ساخته‌شده از چوب تیره، با شیروانی بلند و پنجره‌های سفید چوبی. ایوانی با ستون‌های بلند جلو خانه قرار دارد و گرداگردش خاک مرطوب، درخت‌هایی با ارتفاعی بیش از خود خانه، و زمینی که در آن از آب باران تالاب‌ها شکل گرفته‌اند. نه چندان دور از خانه دریاچه قرار دارد. هنگامی که ماریا به الکساندر نمونه‌ی کوچک خانه را که پسرک با دقت و صرف وقت زیاد ساخته، نشان می‌دهد، هنوز نمی‌دانیم که خانه سرانجام به آتش سپرده خواهد شد، و فقط همین نمونه، شاید، از آن باقی بماند. هم‌چون عکس‌هایی که از داچای کودکی تارکوفسکی باقی مانده بود، و *آینه* بر اساس آن‌ها ساخته شد. بارها از خود پرسیده‌ام که احساس تارکوفسکی در فاصله‌ی چهارم تا نوزدهم ژوئن ۱۹۸۵ چه بود، وقتی باری دیگر خانه‌ای می‌ساخت و می‌دانست که این واپسین خانه‌ای خواهد بود که او روی زمین می‌سازد؟

---

1. *Sweden Now*, no.4, 1986, p.40. 2. I. Bergman, *on Bergnan*, p.266.

در خانه، همه چیز قدیمی است. نه فقط فضای فیلم و آدم‌ها، بل خانه نیز ما را به یاد **مرغ دریایی** و نمایش‌های چخوف می‌اندازد. آرایش، جامه‌ها، و مدل موی زنان هم به سده‌ی نوزدهم تعلق دارد. ساکنان خانه شام و صبحانه را در چمن‌زار جلوی خانه می‌خورند، و چراغ‌ها و همه‌ی چیزها قدیمی هستند. پرده‌های توری را باد تکان می‌دهد. رومیزی‌ها، بخاری دیواری، پیانو و کمد بوفه، همه به گذشته‌ای دور تعلق دارند. نقاشی‌های رنسانس به دیوارها، و حتی بر دیوارهای خارج ساختمان در ایوان، نصب شده‌اند، و یگانه نشانه‌های زندگی مدرن دستگاه پخش موسیقی الکساندر است، و تلویزیونی که آنتن آن بر سقف خانه است. این مکان قدیمی شدت‌دهنده به سویه‌ی نمایشی در روابط انسانی است، و البته در آثار تارکوفسکی پیشینه‌ای طولانی دارد. همه جا در فیلم‌هایش با غبار ایام روبروییم. تارکوفسکی در **پیکرتراشی در زمان** شرح داده که از یک روزنامه‌نگار روسی شنیده است که در ژاپن، هر چیز قدیمی را دارای لطف و جاذبه می‌دانند. از سایه‌ی درختی کهن تا گلدان و ظرفی کهنه: «ژاپنی‌ها به تمامی نشانه‌های گذر زمان با لفظ «سابا» به معنای «غبار» اشاره می‌کنند. غبار روزهای کهن». تارکوفسکی از مادر بزرگ راوی در **جست‌وجوی زمان از دست‌رفته‌ی** پروست یاد می‌کند که «به چیزهای قدیمی دلبسته بود»، و می‌گوید که غبار نمایش گذشته و «شاه‌راه یادمان‌ها»ست، پروست بهتر از هرکس با این نکته آشنا بود. تارکوفسکی نوشته که به گمان او «سینما به این غبار وابسته است».[1] این کهنگی و نشانه‌های گذر زمان و زندگی از جمله مهم‌ترین نشانه‌های سینمای تارکوفسکی است.

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.59.

غم غربت

روس‌ها همواره در چنگال استبداد سیاسی گرفتار بودند. مبارزان سیاسی و فکری علیه این استبداد گاه ناچار به فرار از روسیه می‌شدند. واپس‌ماندگی اجتماعی و فرهنگی نیز برای متفکران و هنرمندان روس گاه غیرقابل تحمل می‌شد. انبوهی از بزرگ‌ترین چهره‌های فرهنگی روس به ناگزیر سال‌هایی طولانی دور از میهن خود به سر بردند. جدا از چهره‌های رادیکال و انقلابی که دهه‌ها در تبعید به سر بردند (هرتسن، باکونین، زاسولیچ، پلخانف، لنین، تروتسکی)، انبوهی از نویسندگان، شاعران و هنرمندان هم سال‌هایی طولانی بیرون روسیه یا در تبعید اجباری بودند، و یا در تبعید خود خواسته. تورگنیف نام بزرگی است از سده‌ی نوزدهم که به سرعت به ذهن می‌آید. بسیاری هم هرچند به روسیه برگشتند اما همواره به قول چخوف «بخشی از وجود خود را در اروپا جا می‌گذاشتند». روسیه‌ی سده‌ی بیستم در چنگال استبداد لنین، استالین و جانشینان آن‌ها بسیاری از بزرگان خود را به خارج از روسیه فرستاد: ولادیمیر ناباکف، ایگور استراوینسکی، سرگی راخمانینف، ژزف برادسکی، واسیلی کاندینسکی، الکساندر سولژنیتسین، ولادیمیر هُروویتس، نیکلای بردیایف، ژرژ بالانشین، میستی‌سلاو روستروپوویچ، آندری کونچالفسکی و ... یکی هم آندری تارکوفسکی.

خانه‌ی آندری گُرچاکُف در *نوستالگیا* یادآور داچا در *آینه* است. گُرچاکُف بارها در خیال به خانه بازمی‌گردد. یاد خانه برای او یاد روسیه است. آوازی غم‌ناک در شروع و پایان فیلم می‌شنویم. ترانه‌ای روسی. آنا آخماتووا در ۱۹۲۲ با اندوهی پنهان‌ناشدنی، از روس‌های مهاجر (فراریان

از انقلاب) سخن گفته بود:

«اما دلم بر مهاجر می‌سوزد
زندانی است انگار، یا که بیمار
مسافر، راهت از دل ظلمت است
و نان بیگانه به دهانت چه تلخ».[1]

تارکوفسکی درباره‌ی ***نوستالگیا*** می‌گوید: «خواستم فیلمی بسازم درباره‌ی غم غربت روس‌ها. غمی ویژه‌ی روس‌ها وقتی از زادگاه خود به اجبار دور می‌مانند. فیلمی درباره‌ی وابستگی روس‌ها به پیوندهای ملی، گذشته، فرهنگ، زادگاه، خانواده و دوستانشان. وابستگی روس‌ها به‌گونه‌ای است که همه‌ی عمر با خود همراه دارند. جدا از این که سرنوشت به کجا می‌فرستدشان. روس‌ها به سختی می‌توانند خود را با شیوه‌ی تازه‌ی زندگی هم‌خوان کنند. تاریخ مهاجران روس، همواره در راستای اثبات این حکم غربیان بوده: روس‌ها مهاجران بدی هستند. همه با ناتوانی اندوه‌بار روس‌ها در همراهی با محیط جدید آشنایند».[2]

آندری گُرچاکُف (از زبان دلِ تارکوفسکی) می‌گوید: «آخر، هیچ کس درد یک روس را بیرون از روسیه نخواهد شناخت». تارکوفسکی خود می‌گوید: «نوستالگیا بیان آن حسی است که به‌گونه‌ای ژرف در من خانه کرده و تاکنون آن را چنین نیرومند نیافته بودم. غم غربت برای ما روس‌ها، برخلاف شما ایتالیایی‌ها، احساسی آرام و دلپذیر نیست. بل گونه‌ای بیماری مرگ‌آور است. دردی است جانکاه که از محرومیت، از کف دادن یا جدایی فراتر می‌رود. بیمار به دلیل تحمل دردی مشترک به دیگران نزدیک نمی‌شود. نوستالگیا گونه‌ای بیماری است که نیروی

---

1. A. Haight, *Anna Akhmatova*, oxford University Press, 1976, p.75.

2 A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.202.

جان را می‌فرساید. توان کار کردن و لذت بردن از زندگی را از بین می‌برد».[1]

در *آینه* خانواده‌ی اسپانیایی سال‌هاست که از خانه‌ی خویش دورند. در تصاویری مستند از جنگ داخلی اسپانیا جدایی کسانی چون آن‌ها را از عزیزان و میهن‌شان دیده‌ایم. اکنون به رویای اسپانیا و فلامینکو دل‌خوشند. اما درواقع نه به آن جا تعلق دارند و نه روس‌اند. *آینه* در سال‌هایی ساخته شد که هنوز دیکتاتوری فرانکو در اسپانیا باقی بود. گُرچاکُف در ***نوستالگیا*** هنوز یک روس است. روسِ دور از وطن. او مست برای پسرکی که چون فرشته‌ای بر او ظاهر شده از روسیه سخن می‌گوید و کتاب شعری از آرسنی تارکوفسکی را در کنار دارد. او برای آشنایی با زندگی سوسنوفسکی به ایتالیا آمده است. اوجنیا نامه‌ای از سوسنوفسکی را می‌خواند، و هم‌زمان گُرچاکُف در خاطره‌ی خود روسیه را بازمی‌یابد. روسیه‌ی دردکشیده‌ای که در چهره‌ی سه زن از سه نسل پیاپی ظاهر می‌شود: «پیوتر نیکلایویچ عزیز. اکنون دو سال است که در ایتالیا به سر می‌برم. این سال‌ها برای کارم به عنوان یک آهنگساز و در زندگی فردی‌ام اهمیت زیادی داشته‌اند. شب پیش کابوس شگفت‌انگیزی دیدم. اپرایی عالی ساخته بودم که باید در تماشاخانه‌ی اربابم اجرا می‌شد. صحنه‌ی نخست در باغی بزرگ می‌گذشت که در آن تعداد زیادی مجسمه قرار داشتند. مردانی برهنه، آغشته به رنگ سفید، به جای مجسمه‌ها باید می‌ایستادند. خود من هم نقش یکی از همین مجسمه‌ها را به عهده داشتم، و می‌دانستم که اگر تکان بخورم مجازاتی سنگین در انتظارم خواهد بود. چرا که اربابم آنجا بود و به ما می‌نگریست. با این که سرمایی

---

1. *Corriera della Sera*, 16 maggio 1983.

طاقت‌فرسا در پاهایم احساس می‌کردم، از جای خود تکان نمی‌خوردم. سرانجام، درست در همان لحظه‌ای که طاقتم تمام شده بود، از خواب بیدار شدم. ترسی شدید مرا سراپا می‌لرزاند. دانستم که این نه رویا بل خود واقعیت بود. فکر می‌کنم که دیگر هرگز نمی‌توانم به روسیه بازگردم، و درست همین فکر به معنای مرگ است. راستی تحمل‌ناکردنی است که از خاکی که در آن زاده شده‌ام، از درخت‌های غان، و آسمان کودکی‌ام دور بمانم. سلامِ دوست بی‌نوا و از کف‌رفته‌تان را بپذیرید».[1] سوسنوفسکی به روسیه بازگشت، به باده‌گساری پناه برد، و سرانجام خودکشی کرد. تا زمانی که می‌پنداشت راه بازگشت او به روسیه بسته است دردی بی‌پایان حس می‌کرد، اما در بازگشت هم رهایی نیافت. او در دل خویش غریبی بیش نبود. هوای سرزمین مادری، جنگل‌های غان و خاک مرطوب را در سر داشت، اما این‌ها جز یادآوری غربت درونی او نبودند. نوستالگیا شاید زندانی است که هر کس در درون خویش می‌سازد. این غم می‌تواند در شهر خود، و در اتاق دربسته‌ی خود نیز پابرجا بماند.

آندری گُرچاکُف در پی حقیقت است. نخستین مانع او فرهنگ بیگانه است. سرانجام او پاره‌ای از خود را در دومنیکو بازمی‌یابد، که او هم در وطن خویش غریب است. اما شناخت دومنیکو چنان که در آغاز به نظر می‌رسید ساده نیست: «***نوستالگیا*** فیلمی است درباره‌ی ناممکن بودن زندگی آدم‌ها با هم، آن‌جا که شناخت دیگری ممکن نیست. فیلمی است درباره‌ی پرسمان‌هایی که از ضرورت شناخت کسی دیگر بر می‌آیند. آشنایی اوّلیه با کسی شاید آسان به نظر آید اما به دست آوردن فهمی ژرف از او دشوارترین کارهاست. آن سویه‌ی فیلم که در آغاز از نظر دور

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.211.

می‌ماند ناممکن بودن مبادلات فرهنگی، و دشواری دسترسی به فرهنگ راستین ملتی دیگر است. ما روس‌ها می‌گوییم دانته و پترارک را می‌شناسیم. و شما ایتالیایی‌ها ادعای شناخت پوشکین دارید. آیا به راستی این ادعاهای ما درست هستند؟»[1] پس آیا می‌توان گفت که آرمان برداشتن مرزهاکه گُرچاکُف پیش می‌کشد ناممکن است؟ خود تارکوفسکی گفته: «گُرچاکُف چیزی درباره‌ی علت‌های وجود مرزها نمی‌داند، و با آن دلایل رسمی که کشورها را از هم جداکرده‌اند، آشنا نیست. اگر از کودکی بپرسیم که به نظر او چه باید کرد تا افراد ملت‌های گوناگون یک‌دیگر را بهتر بشناسند، به احتمال قوی پاسخ خواهد داد که باید مرزهای‌مان را به روی یک‌دیگر بگشاییم. این پاسخی ساده‌گرایانه و شاید هم پندارگونه است. اما به گونه‌ای انکارناشدنی در اساس درست است. گره‌ی فیلم ***نوستالگیا*** در جدال میان همین دیدگاه معصومانه و آن شرایط واقعی زندگی یک انسان که در بیرون از کشور خود به سر می‌برد، نهفته است».[2] تونینو گوئرا همکار تارکوفسکی در نگارش فیلم‌نامه‌ی ***نوستالگیا*** گفته: «این غم‌غربت جهانی به سامان نیست... جهانی فرضی که در آن همه کس با خویشتن و دیگران همراه‌اند... بل غم آن زندگی‌ای است که شاید هرگز نتوانیم به آن دست یابیم: در نهایتِ درد زیستن»، و می‌افزاید: «نوستالگیا را باید غم ناداشته‌ها دانست».[3] خود تارکوفسکی گفته: «فیلم پژواک وضعیت روحی و دردهای خود من است. پژواک سخن روح کسی که بیش از یک سال است که از خانه‌اش دور مانده است».[4]

---

1. *Sight and Sound*, winter 1982-83, p.54.
2. *Corriera della Sera*, 16 maggio 1983.
3. C. Biarese, *Nostalghia*, Cannes, 1983.
4. *Le Monde*, 18 mai 1983.

قمارباز داستایفسکی را به یاد آوریم: «هرچه زودتر به مسکو بازگردیم بهتر است. آن‌جا همه چیز از آنِ ماست! آن‌جا باغی است با گل‌هایی که هرگز همانند آن‌ها را در جایی دیگر ندیده‌اید. چه عطری! و آن سیب‌های رسیده! آن‌جا فضای کافی خواهیم داشت... ولی نه. باید در خارج بمانیم».[1] ناله‌ی مایوس داستایفسکی در *نوستالگیا* پژواک می‌یابد. تارکوفسکی گفته: «در هر آنچه داستایفسکی نوشته مفهومی روانشناسانه نهفته است که به‌گونه‌ای ژرف از روان روسی سخن دارد». خود داستایفسکی هم به عنوان یک اسلاو پرست مشهورست. اما این غم غربت را تورگنیف غرب‌زده هم در دل داشت، و چخوف که بیرون روسیه مُرد. این همان اندوهی است که مارینا تسه‌تایوا را از غرب به روسیه بازگرداند، تا شاهد اعدام شوهرش و دربه‌دری فرزندانش شود و کار خودش هم در آسیای دور به خودکشی برسد. درست هم‌چون گُرچاکُف که در گفت‌وگویی تلفنی با اوجنیا می‌گوید که از پا افتاده است و دیگر نمی‌تواند ادامه بدهد. کلام او یادآور کلام قمارباز داستایفسکی است: وقتی می‌گوید: «این نور پاییز مسکو را به یادم می‌اندازد». زمانی که تارکوفسکی از «نوستالگیا» هم‌چون یک بیماری روسی سخن می‌گفت می‌شد لبخندی بر چهره‌ی مخاطبان غربی او دید. تنی چند حتی از «اسلاوپرستی» و «میهن‌پرستی افراطی» او یاد کردند. تارکوفسکی از بیماری‌ای معنوی و درد جدا ماندن از زندگی‌ای که به آن دست نمی‌یابیم، حرف می‌زد و شکل ظهور روسی آن را که برای خودش آشنا بود، مرگ‌آور می‌خواند، و برخی چنین می‌پنداشتند که یک ناسیونالیست روس می‌گوید که فقط روس‌ها میهن خود را دوست دارند، و غم از دست دادن آن را احساس می‌کنند.

---

1. F. Dostoevsky, *The Gambler*, trans. J. Coulson, London, 1976, p.114.

تارکوفسکی اما، در **نوستالگیا** نشان داده بود که آن غربت درونی در دل دومنیکوی ایتالیایی هم جای دارد.

«رسالت روسی»

وظیفه‌ی گُرچاکُف در روشن کردن شمع او را در ایتالیا باقی نگه می‌دارد، و سرانجام در لحظه‌ی مرگ روسیه را بازمی‌یابد: «ایتالیا آن‌جا به آگاهی گُرچاکُف وارد می‌شود که دیگر به گونه‌ای اندوه‌بار از واقعیت جدا شده است. نه فقط از شرایط زندگی بل از خود زندگی».[1] **نوستالگیا** فیلمی است درباره‌ی پیوند و جدایی دو فرهنگ. تارکوفسکی در روزنامه‌ای ایتالیایی تاکید کرده که تفاوتی ژرف میان دو هنرمند روسی و ایتالیایی وجود دارد. لئوناردو هنرمندی است که «خویشتن را بیان می‌کند»، اما تولستوی «روح ملت خود را بیان می‌کند». اوّلی حقیقت را برای جهان به ارمغان می‌آورد، و دیگری حقیقت دیگران را به آن‌چه خود حقیقت می‌داند، می‌افزاید.[2] در همین متن تارکوفسکی گفته: «هنر ایتالیا به من کمک کرد تا خودم را بشناسم. گوگول نیز ***ارواح مرده*** را در رم نوشته بود. واپسین نمای **نوستالگیا** کوششی است برای آشتی دادن دو فرهنگ. درواقع، نیاز تارکوفسکی به فرهنگ لاتین، و به گونه‌ای خاص به فرهنگ ایتالیا، برآمده از این واقعیت است که خود او دستاورد فرهنگی است که هرگز تجربه‌ای همانندِ رنسانس ایتالیا را از سر نگذراند. تجربه‌ی رنسانس و مدرنیته که نخست زندگی اجتماعی و فرهنگی ایتالیا و اروپای غربی را دگرگون کرد، دیرتر فقط به صورت نسیمی از اصلاحات نیم‌بند سیاسی پتر و کاترین در روسیه وزید. اصلاحاتی که در حکم سازش با

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.205.

2. *Corriera della Sera*, 16 maggio 1983.

واپس‌گراترین جنبه‌های زندگی اقتصادی و اجتماعی بود، و بازمانده‌های سده‌های میانه را شکلی دیگر بخشید، و حفظ کرد. روسیه حتی در سده‌ی هجدهم چندان از نظر فرهنگی و حقوق اجتماعی شهروندانش واپس‌مانده بود که برای اندیش‌مندان و هنرمندانش فقط الگوبرداری از «تمدن غرب» به عنوان راهی عاقلانه باقی مانده بود. آنان مجذوب فرهنگ لاتین و ستایش‌گر آرمان‌های رنسانس بودند. ***نوستالگیا*** در پایان سده‌ی بیستم دیگر با این شیفتگی بدرود گفته است. برای سازنده‌اش غرب دیگر سرچشمه‌ی معنویت محسوب نمی‌شود، و آن‌چه پیش از هر چیز نظر او را به خود جلب می‌کند بحران اجتماعی و فرهنگی جامعه‌های صنعتی است.

خود تارکوفسکی گفته: «در ایتالیا کار کردم، اما فیلمی ساختم که به تمامی معنا و به‌گونه‌ای ژرف روسی است. به هر معنای اخلاقی، سیاسی، و عاطفی که فرض کنید یک اثر روسی است».[1] پیش‌تر ***آینه*** را یک «ترانه‌ی عاشقانه‌ی تارکوفسکی برای وطنش» نامیده بودند،[2] اما این ترانه در همان سرزمین مادری سروده شده بود. ***نوستالگیا*** ترانه‌ای تلخ‌ترست. بادی که در میان علف‌ها می‌پیچید این‌جا به تندبادی سرد و منجمد تبدیل شده، وطبیعت بیگانه جای آن زیست‌بوم آشنا را گرفته است. در ***آینه*** و ***نوستالگیا*** یک جهان اما از دو زاویه‌ی متفاوت جلوه می‌کند. هردو سرشار از اشاره به ادبیات روسی‌اند. در ***آینه*** با شعرهای آرسنی تارکوفسکی به سنت بیان ادبی روسی می‌پیوندیم. پزشک در آغاز چون پزشکان دهکده‌ی چخوف ظاهر می‌شود. تمام فصل خانه‌ی پزشک به یک داستان کوتاه چخوف همانند است. لیز دوست ماریا در چاپ‌خانه او را به ماریا لیبادکین یکی از

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.202.

2. M. Estève ed. *op. cit.*, p.68.

شخصیت‌های ***تسخیرشدگان*** داستایفسکی همانند می‌کند. ایگنات نامه‌ای از پوشکین به چادایف را می‌خواند. نامه‌ای که موضوع آن، رویارویی فرهنگ روسی با فرهنگ اروپایی، مساله‌ی مرکزی ***نوستالگیا***ست. پیوتر چادایف نماینده‌ی روشنفکران غرب‌گرای روسیه بود. او به گفته‌ی ماندلشتام یگانه کسی بود که «چون از اروپا به روسیه بازگشت چیزی هم با خود همراه آورد». تضاد فرهنگ روسیه و فرهنگ اروپایی همواره در مرکز اندیشه‌ی او قرار داشت. او ***نامه‌های فلسفی*** را به سال ۱۸۳۶ به زبان فرانسوی نوشته، و آن را به گونه‌ای مخفی در روسیه منتشر کرد. نامه‌های بعدی‌اش را در سال‌هایی که به دنبال آمدند، باز به فرانسوی نوشت و منتشر کرد. از هواداران اصلاحات پتر، و اندیشه‌های لیبرالی بود. دستگاه استبداد تزاری او را «دیوانه» نامید، و به تیمارستان فرستاد. در زمانی که *آینه* ساخته می‌شد نیز استبداد کمونیستی در اتحاد شوروی مخالفان خود را به عنوان دیوانه به تیمارستان می‌فرستاد.

نامه‌ی پوشکین به چادایف در همان سال نخست انتشار ***نامه‌های فلسفی*** چون واکنشی به مواضع اصلی آن‌ها نوشته شد. پوشکین در این نامه از تعلقِ خود به فرهنگ روسی اظهار شادمانی کرد، و نوشت که این رسالت تاریخی ملت روس است که همان طور که اروپا را در برابر هجوم تاتارها حفظ کردند، در آینده نیز امنیت اروپا را حفظ کنند. پوشکین یکی از نخستین نویسندگان روس بود که از این رسالت تاریخی روس‌ها یاد کرد. مشهورترین کسی که پس از او در این مورد نوشت داستایفسکی بود. ***خطابه‌ی پوشکین***، و دو یادداشت او در این مورد مشهورند. او مدام از «زیبایی مثبت مردم و روح روسی» یاد کرد، و از اندیشه‌هایی که «در خاک روسیه» پرورش یافته‌اند، سخن گفت، اما بر این نکته هم پافشاری کرد که برای این که ملت روس، «روسِ واقعی» باشند، باید به تحقق آرمان

برادری انسان‌ها خدمت کنند: «قلب روسیه شاید بیش از قلب هر ملتی دیگر پذیرای اتحادی چنین انسانی و جهانیست».[۱] این «شاید» از کجا آمده است؟ از این‌جا که داستایفسکی مخالف فرهنگ مدرن و فرهنگ اروپایی دوران‌اش بود. می‌گفت: «در اروپا بنیادهای اجتماعی به تمامی از درون پوسیده است و شاید تا فردا فرو ریزد و اثری هم از خود بجای نگذارد، و آنگاه به جایش نظامی کاملاً نو و اساساً متفاوت با نظام پیشین پای گیرد»، و «در مقابل این نظام چرکین و پوسیده، ملت ما آرمانی و ایده‌آلی در مقابل دارد که باید شیفته‌اش باشد و تنها زمانی که بدان برسد آن دلیری را خواهد یافت که کلامش را به گوش اروپا زمزمه کند».[۲] آیا این رسالت روسی که قرار است دوستدار «روح اتحاد جهانی» باشد، و باید آن را پرورش دهد، در سده‌ی بیستم جز در بین‌الملل لنین و استالین تحقق یافت؟ هم‌زمان با داستایفسکی، کارل مارکس می‌نوشت که روسیه‌ی تزاری در طول سده‌ی نوزدهم در هر بحران انقلابی، و هر تحول تاریخی، به یاری نیروهای ارتجاعی اروپا آمده است، و روسیه بزرگ‌ترین سنگر و پشت و پناه ارتجاع اروپایی است. جز در خیال اسلاوپرستان، ملت روس در واقعیتِ تاریخی، پیامی متفاوت یا درخشان‌تر از دیگر ملت‌ها وفرهنگ‌ها در مورد «همبستگی جهانی» نداشت.

بحث در مورد رابطه‌ی روسیه با غرب در سویه‌های گوناگون این نسبت، به عنوان یک درون‌مایه‌ی جدی فکری و ادبی هم برای اندیشمندان روسی و هم برای اندیش‌گران اروپایی باقی ماند. توفان ۱۹۱۷ به این بحث چهره‌ی تازه‌ای بخشید، اما آن را حذف نکرد. ما امروز از شنیدن اپرای ***ایوگنی اونگین*** چایکوفسکی شگفت‌زده می‌شویم.

---

۱. ف. داستایوسکی، *خطابهٔ* پوشکین، ترجمه‌ی ک. فانی و س. حمیدیان، تهران، ۱۳۴۷، ص۵۲.
۲. پیشین، ص۱۵.

بی‌شک روحی روسی در آن باقی است (از جمله در آریای مشهور بدرود آرکادی و یاد او از سال‌های گذشته‌ی عمرش). اما آن‌چه در شنیدن این اپرا به سرعت به ذهن می‌آید درک حضور روح اپراهای ایتالیایی در آن است. موسیقی سده‌ی نوزدهم روسیه به ندرت روحی روسی را حفظ کرد (استثناء بزرگ اپراهای **بوریس گدونف** و **خوانچینای** مودست موسورسگی است که هر دو مورد پرستش تارکوفسکی بودند، و اوّلی را در اپرای «کاونت گاردن» لندن به روی صحنه آورد، اما در این‌ها هم تاثیر رمانتی‌سیسم اروپایی بازیافتنی است). نه فقط تولستوی، تورگنیف و چخوف، بل حتی داستایفسکی هم فضایی اروپایی را به رمان‌های خویش راه دادند. در مرکز بحث‌های روشن‌فکرانه‌ی فرهنگ روس در سده‌ی نوزدهم رابطه‌ی فکری روسیه با اروپا، و درواقع مساله‌ی مدرنیته، قرار داشت. تارکوفسکی در پایان این بحث طولانی تاریخی ظهور کرد. او در دفاع از فرهنگ روس نمی‌توانست چشم بر آن‌چه محصول تاریخی واپس‌ماندگی فرهنگی روس‌ها بود، یعنی رژیم پلیسی و حکومت استبدادی شوروی ببندد. روسیه چگونه رسالتی تاریخی در نجات اروپا دارد وقتی خودش در چنگال استبدادی دیرپا و مخوف دست و پا می‌زند؟ اگر درسی هم هست فقط در شیوه‌های مقاومت است.

در پایان *آندری روبلف* سفیر ونیز به یکی از همراهانش می‌گوید: «ولی این روس‌ها هم چه مردم عجیبی هستند!». و می‌افزاید: «همه‌ی آن‌ها را می‌گویم». زمانی که در **نوستالگیا** گُرچاکُف به اوجنیا می‌گوید که او از روسیه هیچ چیز نشناخته است، شکاف فرهنگ‌ها بیشتر به چشم می‌آید. تارکوفسکی در گفت‌وگو با ادل‌هایت می‌گوید که او فکر می‌کند که روسیه برای جهان هم خطری جدی است و هم امیدی بی‌پایان: «خدا می‌داند چرا همه‌ی کسانی که در غرب به روسیه امید بسته‌اند، چپ‌گرا هستند.

امید من به روسیه متفاوت است. من به آن نیروی غول‌آسای معنوی روسیه باور دارم که در آینده بی‌شک نقش بزرگی به عهده‌ی آن خواهد بود. و خطری که می‌بینم در نظام سیاسی شوروی نهفته است. کسانی چون سولژنیتسین به دو تکامل متفاوت در شرق و غرب باور دارند. ولی آنان‌که می‌دانند راه حل در هیچ یک از این دو نهفته نیست انگشت‌شمارند».
من در این مورد که تارکوفسکی از نظام دیکتاتوری تک حزبی شوروی با نفرت یاد می‌کرد، و آن را خطری بزرگ می‌شناخت، و نه راه حلی به بحران مدرنیته، با او هم‌نظرم، و از این جهت برای او احترامی عظیم قائلم. اکنون که روسیه بیش از یک دهه است راهی دیگر در پیش گرفته و نظام دمکراسی پارلمانی را آزمایش می‌کند، باز می‌توان با دیده‌ی بی‌اعتمادی و ناامیدی به موقعیت ملت روس نگریست. نمی‌توان کشتار خونین مردم چچن را درک کرد. فاجعه‌هایی چون گروگان‌گیری در تآتر مسکو در پاییز ۲۰۰۲ نشان می‌دهد که رژیم جدید روسیه با همان عوارض تحول اجتماعی و بحران‌های آشنای نظام‌های غربی روبروست، و راه‌حل‌هایی هم که می‌یابد نشان از خشونت و بربریت سده‌های دور دارد. کافی است رشد مافیای روسی، ناامنی هراس‌آور شهرهای بزرگ، فاصله‌ی طبقاتی روزافزون، و خطر رشد گرایش‌های ناسیونالیستی روس را جدی بگیریم، تا دریابیم که ناامیدی تارکوفسکی از «راه‌حل استوار به تمدن غرب» نیز جدی بود. فقط این پرسش باقی می‌ماند: چه به سر آن «رسالت روس‌ها» آمد؟ آن «نیروی غول‌آسای معنوی روسیه» چه شد؟ کدام نیرو؟ لنین و بلشویک‌ها اتحاد شوروی را نخستین سنگر واقعی انقلاب جهانی می‌دانستند. استالین از ساختن سوسیالیسم در همین کشور دم می‌زد، و وظیفه‌ی همه‌ی انقلابی‌های جهان را دفاع از «میهن سوسیالیستی» می‌دانست. تزار و پوشکین از رسالت روس‌ها در رهایی معنوی اروپا یاد

می‌کردند. اسلاوپرستان از رسالت آیینی ارتدکس‌ها و اسلاوها سخن می‌راندند. داستایفسکی و سولژنیتسین «روح کهن روسیه» را ستایش می‌کردند، همه‌ی این نگرش‌های مختلف برای «روسیه‌ی مقدس» (اصطلاح پتر کبیر و کلیسای ارتدکس) رسالتی خاص قائل بودند. تارکوفسکی هم جایی در این ارکستر داشت. او هم از «رسالت معنوی روسیه» دم می‌زد. با نمایش گاردهای سرخ چینی در *آینه*، و تاکید بر شکیبایی سربازان جوان روسی در برخوردهای مرزی به گونه‌ای رسالت اروپایی روسیه را یادآور می‌شد. روسیه است که هم‌چون ادعای نامه‌ی پوشکین، وظیفه‌ی دفاع از تمدن اروپا را در برابر هجوم اقوام دیگر به عهده دارد. اما اکنون بیش از همیشه، زمان آن رسیده است که به این قصه‌ی تلخ، زشت و رقت‌بار «رسالتِ روسیه» پایان دهیم. سرانجام باید پذیرفت که روسیه هیچ رسالت تاریخی ویژه‌ای برای ملت‌های دیگر ندارد، و روس‌ها فضیلتی خاص نسبت به هیچ مردمی ندارند.

شخصیت‌ها

هیچ کدام از شخصیت‌های آثار تارکوفسکی موجودی کامل و شکل‌گرفته نیستند. هرگز نمی‌توان درباره‌ی هیچ یک از آن‌ها گفت که دارای این منش و طبع خاص است، یا پیش‌بینی کرد که در آینده چنان خواهد کرد. شخصیت‌های آثار او به معنای دقیق واژه در حال «شدن» هستند. مدام در حال دگرگونی به سر می‌برند، و هرگز «تیپ» به معنای رایج ادبی نیستند. حتی نویسنده و استاد در *استاکر* که شاید موجب این توهم شوند که نمونه‌هایی از دو نوع آدم مدرن به شمار می‌آیند، غیر قابل پیش‌بینی و در حال دگرگونی‌اند. هر شخصیت اصلی فیلم‌های تارکوفسکی ترکیبی از منش‌های متفاوت و متضاد است. مادر در *آینه* مهربانی را با بی‌حوصلگی

و خستگی همراه دارد. همسر استاکر هم عاشق شوهر خویش است و هم از او بیزار است. گُرچاکُف دلبسته‌ی اوجنیاست و از او می‌گریزد. شاید آن وجه مشخصه‌ی اصلی که همه‌ی شخصیت‌های اصلی فیلم‌ها را به هم پیوند می‌دهد روحیه‌ای بودلری باشد: ملال. کریس بی‌حوصله است، یادآور روبلف، استاکر، گُرچاکُف، الکساندر و آلکسی در **آینه**. دگرگونی شخصیت‌ها چندان به تفاوت‌هایی که در محیط زندگی‌شان پدید می‌آیند وابسته نیست. آن‌ها از تفاوتی درونی که علت آن هم به طور معمول مشخص نیست، متاثر می‌شوند. گاه شخصیتی با یک صفت برجسته می‌شود، چون کیریل در **آندری روبلف** که با حسادت، یا استاکر که با شفقت، یا آدلایید در **ایثار** که با خودخواهی. گاه برخی شخصیت‌ها غیر زمینی به نظر می‌آیند، چون مادر **آینه**، بوریس، ایوان، دختر استاکر و ماریا در **ایثار**. اما چون دقت کنیم همه‌ی آن‌ها نیز در جریان تحول‌هایی درونی قرار دارند.

شخصیت‌پردازی در **ایثار** به معنایی دراماتیک کامل‌تر از شخصیت‌پردازی در دیگر آثار تارکوفسکی است. در طرح نخستین **ایثار** یعنی «جادوگر»، الکساندر شخصیتی متفاوت از آن‌چه در فیلم از او دیده‌ایم، داشت. تارکوفسکی در **پیکرتراشی در زمان** نوشته: «شخصیت اصلی آخرین فیلم من مردی است ضعیف که شناختی ابتدایی و مبتذل از جهان دارد. او قهرمان نیست. اما دارای نیروی تفکر و شرافت اخلاقی است، و توانایی ایثارگری برای رسیدن به هدفی والا را دارد. او در موقعیتی خاص قرار می‌گیرد، مسوولیت خود را کنار نمی‌گذارد و به عهده‌ی دیگران نیز نمی‌نهد. او در مخاطره‌ی دائمی عدم فهم کنش‌هایش از سوی دیگران است، چرا که کنش اصلی او چنان است که به چشم اطرافیانش به گونه‌ی خطرناک ویرانگر می‌آید. این تناقض تراژیک هستی

اوست. او گام تعیین‌کننده را برمی‌دارد، قاعده‌های طبیعی را در هم می‌ریزد، و خودش را در معرض اتهام دیوانگی قرار می‌دهد. زیرا از رابطه‌ی خویش با حقیقت نهایی و با آن‌چه می‌توان آن را سرنوشت جهان نامید، باخبر است».[1] البته شباهت‌هایی هم میان الکساندر «جادوگر» و شخصیت اصلی فیلم *ایثار* یافتنی است. ولی در امری مهم میان آن‌ها تفاوت وجود دارد. در فیلم، الکساندر به هیچ‌وجه دارای شخصیتی ضعیف، و دارای «فهمی ابدایی و مبتذل از جهان» نیست. برعکس، او بنا به نشانه‌های فراوان، مردی است دانا و فرهیخته، بافرهنگ و شیفته‌ی نقاشی رنساس که از فلسفه باخبر است، و زمانی بازیگر نمایش‌های شکسپیر بوده، و از **مکبث** نقل قول می‌آورد. الکساندر فیلم *ایثار* با دومنیکوی *نوستالگیا* همانند است. می‌توان گفت که دومنیکو پیشروی اوست. گویی از آن جهان بازآمده تا در *ایثار* کار خود را ادامه دهد. خانواده‌ی الکساندر هم‌چون خانواده‌ی دومنیکو قربانی می‌شوند، آن‌ها در گونه‌ای زندان به سر برده‌اند، آدلایید پس از شنیدن خبر فاجعه‌ی رویارویی اتمی در میان ناله‌ها و فریادهایش می‌گوید که زندگی خود را فدا کرده، از شهرتش به عنوان یک بازیگر تآتر چشم پوشیده، تا در این جزیره‌ی دورافتاده با خانواده‌اش زندگی کند، و حالا انصاف نیست که جهان بیرون به او چنین هجوم آورده است. تارکوفسکی درباره‌ی الکساندر *ایثار* نوشته: «او کسی است که در سرخوردگی جاودانه زندگی می‌کند. زمانی بازیگر بوده، و اکنون از ظاهرسازی‌های مدام خسته شده، و تصمیم گرفته که زندگی خود را عوض کند. او که به گونه‌ای غریزی از مخاطرات تکنولوژی مدرن برای هر شکل زندگی معنوی باخبرست، به

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.209.

سکوت پناه می‌برد. چرا که دیگر هر کلامی را زاید تشخیص می‌دهد. خاموش می‌شود تا شیوه‌ی کنش را بیابد. او به تماشاگر امکان می‌دهد تا در نتیجه‌های برآمده از ایثارش با او سهیم شود».[1]

در جریان فاجعه‌ی *ایثار* تمام شخصیت‌ها دگرگون می‌شوند. در آغاز هشت شخصیت به افرادی در نمایشی از چخوف همانندند. موقعیت‌شان نمایشی است. فقط باید آنان را در ژرفای اندوه، ترس و تنهایی‌شان باز شناخت. ویکتور پزشک جوان که در آغاز روحی ملایم داشت، در پایان تصمیم گرفته که همه چیز را رها کند و به استرالیا برود. آدلایید همسر الکساندر که در آغاز زنی مقتدر و خودخواه به نظر می‌آمد، در سکانس شنیدن فاجعه‌ی اتمی با یولیا مستخدمه‌ی جوان رفتاری انسای و مادرانه در پیش می‌گیرد، رفتاری که در آن نشانی از تفاوت‌های طبقاتی به چشم نمی‌خورد. هرچند تارکوفسکی چند بار یادآور شده که آدلایید «روحیه‌ای مهاجم و افق دیدی سخت محدود» دارد، و «همواره در پی خودنمایی و گرفتن تایید از بقیه» است،[2] اما آشکارا در شخصیت او در آغاز و پایان فیلم تفاوتی ایجاد شده است. چهره‌های مارتا و یولیا بسیار کم‌رنگ و محو ترسیم شده است. در مورد مارتا نمی‌دانیم که دختر آدلایید از همسری دیگر است یا نه، الکساندر با او هیچ رابطه و نزدیکی‌ای ندارد. برهنگی او در کابوس الکساندر (که در راهرو می‌دود) نشانی از میل جنسی دارد. الکساندر در دعا و گفت و گو با خدا هیچ اشاره‌ای به او ندارد، فقط به فکر پسرک و دوستان خویش است. پسرک هم هرچند در آغاز فیلم ناشناخته می‌نماید (و سکوت او سویه‌ی رازآمیزش را شدن می‌بخشد) اما در پایان به حرف می‌آید.

جدا از الکساندر و پسرک دو شخصیت دیگر اهمیتی بیش از بقیه

---

1. A. Tarkovski, *Le temps scellé*, p.205.

2. *ibid*, p.207.

دارند: اتو و ماریا. اتو به یک معنا، شخصیتی کمیک دارد. حرکاتش عجیب هستند، و راحت نمی‌شود علت آن‌ها را فهمید. او با گزین‌گویه‌ها و شیوه‌ی موجز بیانش که بی‌مقدمه به سراغ اصل مطلب می‌رود، همه را شگفت‌زده می‌کند. اندیشه‌اش ساده‌گراست و پیشنهادش در مورد ماریا نخست ابلهانه می‌نماید. اما برخلاف این تصورهای آغازین، او آدم باهوشی است. تا حدودی به دلقک شاه لیر همانند است. فیلسوفی است که به خوبی متوجه شده که فلسفه امری جدی نیست. در آغاز فیلم با اشاره به زرتشت نیچه، الکساندر را شگفت‌زده می‌کند. جایی به الکساندر می‌گوید که در گذشته آموزگار تاریخ بوده، و اکنون حرفه‌ی نامه‌رسانی را برگزیده است. او هرمس است. پیام‌آوری که رویدادها و گفته‌ها را تاویل، ترجمه و قابل فهم می‌کند. می‌گوید: «به این جا آمده‌ام تا درباره‌ی چیزهای دیگر بیاندیشم». اتو برای تولد الکساندر هدیه‌ای با خود می‌آورد. نسخه‌ای اصیل از نقشه‌ی اروپای سده‌ی هفدهم. چرا این سده‌ی خاص؟ چرا روزگاری که روشن‌گران آن را «سده‌ی کبیر» می‌خواندند؟ سده‌ی هفدهم رودان پیروزی کامل خردباوری مدرن است. فاجعه‌ی اتمی که چند ساعت بعد آغاز می‌شود نتیجه‌ی مستقیم این خردباوری و علم‌باوری است. اتو سویه‌ی هراس‌آور پرده‌ی نقاشی لئوناردو «ستایش شاهان مجوس» را یادآور شده و داستان‌هایی اخلاقی تعریف می‌کند. در نیمه‌ی نخست فیلم می‌بینیم که او کلید ورود به دنیای فراسوی طبیعی را در دست دارد. اوست که راز نجات جهان یعنی عشق را می‌شناسد، و آن را به زبان می‌آورد.

ماریا شخصیت مرکزی دیگر است. او با محبتی مادرانه الکساندر را در آغوش می‌گیرد. در طرح نخست جادوگر بود، اما در فیلم زنی جاودان و مادری مقدس است. رابطه‌ای دوستانه و نزدیک با پسرک دارد.

الکساندر که به خانه‌ی او وارد می‌شود آوای گوسفندها را می‌شنود، و این فضای انجیلی فیلم را تشدید می‌کند. در خانه‌ی ماریا عکسی قدیمی، آینه‌ای، صلیبی و رومیزی پولک‌دار (نشانه‌ی آشنای جادوگران) را می‌بینیم. ماریا خجالتی و ترسان است: «در آغاز میان او و صاحبان خانه، هیچ نزدیکی‌ای وجود ندارد، و مگر می‌تواند وجود داشته باشد؟ ولی آن دیدار شبانه روی می‌دهد و پس از آن الکساندر دیگر نمی‌تواند هم‌چون گذشته زندگی کند.او با نگاه به فاجعه‌ای که در پیش است، عشق خویش را به این زن ساده به سان هدیه‌ای از جانب خدا می‌داند. هدیه‌ای توجیه‌کننده‌ی سرنوشت او».[1] اگر از پسرک بگذریم ماریا کم‌تر از دیگر شخصیت‌های فیلم روی پرده دیده می‌شود. غیبت او شخصیت رازآمیزش را بیشتر نشان می‌دهد. اما در همان سکانس‌های معدودی که او را می‌بینیم به آسانی درمی‌یابیم که یکی از مهم‌ترین عناصر فیلم است. او در سکانس آتش‌سوزی حضور دارد. الکساندر در برابرش زانو به زمین می‌نهد، و دست‌هایش را می‌بوسد. او یگانه کسی است که در پی آمبولانس می‌رود، و در عین‌حال هم‌چون اتو او هم یک میانجی است تا به پسرک برسیم. در یکی از واپسین سکانس‌های فیلم او را می‌بینیم که در یک لحظه با پسرک و الکساندر در یک راستا قرار گرفته است. پیش از این که آن‌ها برای همیشه از هم جدا شوند.[2]

زندگی طبیعت

در *آینه* بسیاری از درون مایه‌های شعرهای پاسترناک را می‌توان یافت: کودکی، بیماری، داچا، اتاق بچه‌ها، پرچین‌های مزرعه‌های گندم، مادر، و

---

1. *ibid*, p.207.

2. P. Green, *op. cit.*, p.117.

طبیعت. در فیلم تارکوفسکی، هم‌چون شعرهای پاسترناک، طبیعت زنده است.[1] حتی در داخل داچا، طبیعت امتداد دارد. دیوارها و سقف‌ها از چوب ساخته شده‌اند، و از پنجره‌ها درخت‌های سبز دیده می‌شوند، و آوای پرندگان با باد داخل می‌شود. همهمه‌ی رازآمیز جنگل همواره به گوش می‌رسد. همان‌طور که موسیقی راستین نخستین شعرهای پاسترناک را می‌سازند. در سال‌های جنگ، زندگی تارکوفسکی در یک داچا، در روستاها و بیشتر در روستای پره‌دل‌کینو گذشت، و پاسترناک هم در آن ایام در همان روستا اقامت داشت و به ترجمه‌ی نمایش‌نامه‌های شکسپیر مشغول بود. شعرهای او در سال‌های جنگ، یادآور نخستین شعرهای او، به فضای *آینه* نزدیک‌اند. در *آینه* شاهد رابطه‌ی دور و نزدیک، رویدادهای زندگی هرروزه و رویدادهای یکه، آن چه در لحظه وجود دارد و ابدیتی بیرون زمان هستیم. این‌ها در شعرهای آن دوران پاسترناک حضور دارند. در *آینه* پدیدارهای جهان بزرگ با رازهای دل یک انسان همراه‌اند، و تماس میان این‌ها همواره درک‌ناشدنی است. گویی از تمامی آن چیزهای تکرار ناشدنی و به ظاهر بی‌اهمیت (از خاموش شدن چراغی روغنی تا ریختن شیر از ظرفی باژگون، از توفانی که پنجره را می‌لرزاند و پرنده‌ای که می‌گریزد تا بادی که «پرده‌ها را به سان دیوانگان به میانه‌ی اتاق می‌راند») آن همه رویدادهای عظیم و هراس‌آور چون جنگ، اختناق، مهاجرت، و انفجار هسته‌ای، آغاز می‌شوند. به گفته‌ی تینیانُف: «از آن چیزهایی که به ما نزدیک‌ترین‌اند، فضای بی‌نهایت شکل می‌گیرد».

---

۱. برای آشنایی با درون‌مایه‌های نخستین شعرهای پاسترناک بنگرید به نوشته‌ی زیبای مارینا تسه‌تایوا با عنوان «ریزشِ بارانِ عشق» در:

M. Tsetayeva, "A downpour of love", in: D. David and. A. Livingston eds, *Pasternak*, London, 1969, pp.42-66.

در آغاز *آینه* پزشک از مادر می‌پرسد: «آیا هرگز به این نکته اندیشیده‌اید که گیاهان نیز احساس دارند، آگاه‌اند و همه چیز را می‌بینند؟». به گمان تارکوفسکی ما طبیعت را کشف نمی‌کنیم. همواره شلوغ می‌کنیم، و پرت و پلا به هم می‌بافیم. چون به طبیعت و به آن چه در دل خودمان است، باور نداریم. همواره بدفهمی و شتاب داریم، و فرصتی برای اندیشیدن نمی‌یابیم. بی‌باوری به نیروهای راستین طبیعت، سرچشمه‌ی همه‌ی مصیبت‌های ماست. آیا آن اعجازی که در *استاکر* و *ایثار* روی می‌دهد، چیزی جز برآیند ایمانی راستین به نیروهای درونی طبیعت است؟ کریس در آغاز *سولاریس* به طبیعت گیاهی خیره شده، و در پایان نیز به همین طبیعت پناه می‌آورد. تارکوفسکی نوشت: «همواره در میهن من باران می‌بارد. در روسیه روزهایی طولانی بارانی بی‌امان می‌ریزد. من طبیعت را دوست دارم و به شهرهای بزرگ بی‌علاقه‌ام.... باران، آتش، آب، برف، شبنم، تندباد، همه بخشی از آن زمینه‌ی مادی‌ای هستند که در آن خانه داریم. حتی باید بگویم که حقیقت زندگی ما هستند».[1] صفحه‌ای پیش‌تر نوشته: «طبیعت، باید با وفاداری تمام در سینما به نمایش درآید. هرچه میزان این وفاداری بیشتر باشد اعتماد به آن هم بیشتر خواهد شد، و در همین حال تصویر آفریده شده در هر واحد زیباتر به نظر خواهد آمد».[2]

تماشاگر آثار تارکوفسکی از همان نخستین نماهای هر فیلم او حضور «چهار عنصر اصلی» را احساس می‌کند. باران و چشمه‌ها، بادهای همیشگی، آتش، و خاک به صدها شکل پیش چشم‌های او حاضر می‌شوند، و حتی قاعده‌های آشنای منطق هرروزه را به هم می‌ریزند. در

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, pp.212-213.

2. *ibid*, p.212.

آبگیری که از آب‌های باران ایجاد شده در *استاکر*، دو ماهی کوچک پدید می‌آیند. بادی تند در *آینه* همه چیز را به هم می‌ریزد، مگر ظرف‌های سفالی روی میز را. شمعی کوچک با شعله‌ای که به دشواری دیده می‌شود، در *نوستالگیا* جهان را نجات می‌دهد. باران یک‌ریز که به معنایی مُهر شناسایی آثار تارکوفسکی است با خاکی مرطوب که ما را سِحر می‌کند هماره حاضرند. میشل سیمان از تارکوفسکی پرسید: «آیا این نکته عمدی است که در *آندری روبلف* آسمان همواره غایب است؟ ما هرگز آسمان را نمی‌بینیم و فقط زمین پیش چشم‌های ماست...». تارکوفسکی پاسخ داد: «این امر به طور کامل ناخودآگاه بود. زمین و خاک، همیشه، و پیش از هر امر دیگر، برای من جالب بوده‌اند. من مجذوب همه‌ی آن چیزهایم که از دل خاک رشد می‌کنند. جوانه‌ها، درخت‌ها و علف‌ها، همه به سوی آسمان می‌روند. آسمان هیچ نیست مگر فضایی که تمامی آن زاده‌های دل خاک به سوی آن می‌روند. آسمان برای من هیچ معنای نمادین خاصی ندارد. آسمان از نظر من تهی است. فقط بازتاب آن در پدیده‌های زمینی، روی آب‌ها و نهرهاست که مرا مجذوب می‌کند. رابطه‌ی آدمی با زمین یگانه امر مهم است. میان انسان و آسمان رابطه‌ای وجود ندارد. از نظر من کارگردانی هم به کاشتن حوادث همانند است. در فیلمی مستند ساقه‌ی گیاهی را می‌بینیم که از دل خاک بیرون می‌زند، و در برابر چشم‌های ما رشد می‌کند. من می‌توانم ساعت‌ها به این گونه تصاویر خیره شوم. کارگردانی فیلم هم چنین کاری است. در یک کلام من به زمین عشق می‌ورزم. به زمین مرطوب، و به گل و لای که همه چیز از آن زاده شده‌اند. زمین را دوست دارم. زمینِ خودم را»[1]

---

1. *Positif*, no.109, p.10.

خاک و زمین، این زمینه‌ی اصلی تمامی آثار تارکوفسکی در داستان **سولاریس** استانیسلاو لم غایب هستند. تارکوفسکی در آغاز و پایان فیلم، زمین را نمایش داد: «داستان لم در فضا و آسمانِ سولاریس می‌گذشت. اما من به آن دو سکانس زمینی افزودم. من به زمین نیاز داشتم تا بتوانم تضاد را برجسته کنم. می‌خواستم تماشاگر زیبایی زمین را بستاید، و آن را در برابر سولاریس قرار دهد. تا غم‌غربت و رنج دوری از زمین را بیشتر حس کند».[1] این‌سان گُرچاکُف همراه سگ خود روی همان زمینی که یاران روبلف بر آن جان داده بودند، نشسته و برف آرام خانه‌ی چوبی را در دل نمازخانه‌ی اعظم می‌پوشاند. خاک این‌سان در سینمای تارکوفسکی نقش یافته است. همان خاکی که در نمایی زیبا از پنجره‌ی اتاق دومنیکو به درون می‌ریزد. این زمینی است که آلیوشای داستایفسکی دیوانه‌وار در آغوشش می‌گیرد، و بر آن بوسه می‌زند، و در واپسین نامه‌ی استاورگین از آن چنین یاد شده: «برادرتان به من چنین گفت که هر آن کس که پیوندش با زمین را بگسلد، پیوندش با خدا را گسسته است. از هدف خویش جدا شده است». بردیایف ی‌نویسد: «پرستش زمین آیینی است بسیار کهن در میان روس‌ها. آنها خاک را ریشه‌ی وجود خویش و هوادار خود می‌دانند. در این مساله نکته‌ی مرکزی «حس مادری» است».[2] در ***ایثار*** نیز هر چهار عنصر طبیعت حاضرند. بادی تند درخت‌ها را می‌لرزاند، خاک مرطوب، زمین، به برهنگی آغازین خود، گویی از پیش از تاریخ مانده، و هم‌چون پایان **سولاریس** در جزیره‌ای هستیم، و گردمان را آب‌ها فرا گرفته‌اند. زمین پوشیده از تالاب‌هایی است فراهم آمده از باران‌های مکرر، و در پایان

---

1. J. L. Passek, *op. cit.*, p.279.

2. Y. Ishaghpour, *Cinéma contemporaine*, Paris, 1986, p.301.

آتش سر برمی‌آورد. سکانس آتش‌سوزی واپسین کار هنرمندانه‌ی الکساندر است. همه چیز را با بازی بی‌صدایی که دیدن آن دردبارست به پایان می‌رساند. در *آندری روبلف* تاتارها خانه‌های شهر ولادیمیر را می‌سوزانند، در **سولاریس** کریس پیش از سفر فضایی‌اش نامه‌ها و عکس‌هایی قدیمی را می‌سوزاند. این بدرود با گذشته گونه‌ای حس نزدیکی به مرگ است. آتش، هاری را به نزد کریس بازمی‌گرداند.

در آغاز **سولاریس** در سکانسی که تارکوفسکی آن را «افزودن طبیعت به داستان لم» نامید، کریس به آب‌های نهر، خزه‌ها و درخت‌ها می‌نگرد، به سوی خانه به راه می‌افتد و باز به درخت‌ها نگاه می‌کند: «حس ما در دوستی با طبیعت، حسی دیرپاست، چرا که زاینده‌ی هر حس دیگری است».[1] کریس دست‌هایش را در آب می‌شوید. در *ایثار* ماریا دست‌های الکساندر را می‌شوید. در آغاز *آینه* باران می‌بارد، و انبار همسایه در آتش می‌سوزد. جایی که آلیوشا و ناتالیا درباره‌ی آینده‌ی ایگنات تصمیم می‌گیرند، او در حیاط خانه آتشی به پا کرده است. جایی دیگر به آتش بخاری خیره شده و موسیقی پورسل خاطره‌ی عشق نخستین را به یادش می‌آورد. در *نوستالگیا* آتش دومنیکو را می‌سوزاند، و شعله‌ی شمعی گُرچاکُف را آزاد می‌کند. در *ایثار* تمامی این معناهای تاویلی در واپسین نما-سکانس بازیافتنی هستند. آتش یگانه عنصری است که تمامی ارزش‌های نیک و بد را در بر دارد. هم در بهشت روشن است و هم در دوزخ.[2] آتش دوزخ پاک‌کننده‌ی گناهان است. یادگار عصیان پرومته،

---

1. G. Bachelard, *L'eau et le rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, 1981, p.155.

باشلار در همین کتاب گفته: «آب، رویای باز زنده شدن است» (ص۱۹۷).

2. G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, 1985, p.21.

گ. باشلار، *روان‌کاوی آتش*، ترجمه‌ی ج. ستاری، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۳.

نشانه‌ی عشق و شهوت، تطهیرکننده و در عین حال ویرانگرست. شادی دست‌هاست در کنار آتش بخاری هیزمی در زمستان، و هراس دل است وقتی انبار همسایه می‌سوزد. در همه حال، بازگشت به آتش در آثار نخستین عارفان ارتدکس، پایان جهان را به ذهن می‌آورد. آتش‌سوزی «زارچیه» را در **تسخیرشدگان** داستایفسکی به یاد آوریم: «مغزهایند که در آتش می‌سوزند، و نه سقف خانه‌ها»، و «سرانجام سپیده‌دم خاکستری و تیره رسید. آتش دیگر خاموش شد، وزش باد نیز آرام گرفت، و ناگاه بارانی ملایم آغاز شد».[1] در نمایی دیگر در **آینه**، مادر، زیر باران، بچه‌ها را به داخل داچا می‌برد. زمانی که مادر به چاپخانه می‌رسد بارانی تند می‌بارد. پسرک از صدای باران بیدار می‌شود و پدرش را صدا می‌کند. پسرک در چشمه‌ای زلال شنا می‌کند. و در اواخر فیلم دوربین از فاصله‌ی نزدیک به نهری روان می‌نگرد، گویی چیزی مقدس را در اعماق آب‌ها می‌جوید. در ***استاکر*** شمایلی زیر آب‌هاست. ظاهر شدن سگ‌ها در ***استاکر*** و **نوستالگیا** در باران است. گذر مسافران در ***استاکر*** از سرداب‌ها و تالاب‌هایی است که بی‌انتها به نظر می‌رسند. در اتاق آرزوها به ناگاه بارانی تند آغاز می‌شود، و رگباری که از **کودکی *ایوان*** آغاز شده بود، و فصل معرفی آندری در ***آندری روبلف*** می‌بارید تا پایان با ما همراه می‌ماند. ***آندری روبلف*** با رودخانه آغاز و با رودخانه پایان می‌گیرد.

اما معنای آب در فیلم‌های تارکوفسکی به یک دلالت خاص ختم نمی‌شود.در چهار فیلم نخست آب و باران بر شادی‌ها دلالت دارند. خاطرات شاد ایوان در باران و کنار آب‌هاست. باران یک درون‌مایه‌ی زنده است. در سه فیلم آخر تالاب‌ها و برکه‌ها آب‌های مرده را آشکار می‌کنند:

---

1. F. Dostoevsky, *The Devils*, London, 1977, p.514.

«تارکوفسکی ناامنی و حالت تعلیق هستی انسان را روایت می‌کند. معنای جهان نمناکی که او تصویر می‌کند، بوی نا و رطوبت، نوری که جایی را روشن نمی‌کند، گل و لای زمین، همه بیان همین حس تعلیق و زوال هستند».[1] جدا از این حس تعلیق که بارها در فیلم‌های تارکوفسکی به یاری باد، یا بی‌وزنی در فضای رویاها، تکرار شده، نظاره‌ی آب‌ها معنایی دیگر هم دارد: «آب‌ها که در آغاز صاف و روشن‌اند، تقدیر کدر شدن را به همراه دارند. هر آب رونده‌ای در رفتن به سوی مرگ زنده است... نگاه به آب نظاره‌ی جریانی است رو به سوی انحلال. نگاهی است به مرگ».[2] به همین معنا آب در آثار تارکوفسکی یک روی در آغاز دارد و یک روی در پایان. هم بیان زندگی است و هم بیان پایان آن. آب در ***نوستالگیا*** عنصر مطلق است. همه‌ی خاطرات با آب و باران همراه‌اند. در بیشتر فیلم صدای ریزش قطره‌ها را می‌شنویم. تارکوفسکی گفته: «آب عنصری است مرموز. حتی یک مولکول آب هم گویی برای تصویرگری، عکاسی و فیلم‌برداری ساخته شده است. می‌تواند دگرگونی و گذر را بیافریند. در ***نوستالگیا*** سهم آب بسیار زیاد است. شاید این بازتاب ناخودآگاهانه‌ی عشق من به آب و خاطره‌های برآمده از نسل‌های پیش باشد، و به ظهور روح نیاکانم در من مربوط شود».[3]

همه‌ی مایه‌های آشنای جهان تارکوفسکی در ***ایثار*** حاضرند: عناصر چارگانه، طبیعت، خانه، مادر، عشق همچون پناه‌گاه، یادهای دردبار کودکی، رویاها، کابوس‌ها، تنهایی، ناتوانی، بیماری، خاموشی، جنون و امید. از ظرف شیر که می‌افتد و می‌شکند تا بخار دهان که شیشه را کدر

---

1. A. Frezzato, *Andrej Tarkovskij*, Firenze, 1977, p.40.

2. G. Bachelard, *L'eau et le rêves*, p.27.

3. *Sight and Sound*, winter 1982-83, p.55.

می‌کند. از بازتاب نور و تصاویر در شیشه‌ها تا نمایش آب‌های ساکن، از شمایل‌ها و پرده‌های رنسانس تا هراسی توامان از زندگی و مرگ. ***ایثار*** نیز مثل بقیه‌ی کارهای تارکوفسکی حکایت انسانی است که مومنانه به جست‌وجوی مطلق می‌رود و جدا از یافتن و نایافتن آن در نهایت می‌بیند که امید بر همه چیز حاکم است: «آیا با حضور این همه مصیبت، با حضور چشم‌انداز سکوتی برآمده از آپوکالیپس باز می‌توانیم ادعا کنیم که امید معنایی دارد؟ پاسخ را شاید در قصه‌ی آبیاری شکیبا و پیگیرانه‌ی درختی خشک بیابیم که من آن را در قلب مهم‌ترین فیلم خود جای داده‌ام. آن راهب در تقابل با هر شکل ظهور خرد، سال‌های پی‌درپی، سطل از پی سطل، آب به کوه برد. رها از هر تردید و شک به اعجازی خدایی ایمان آورد، و به همین دلیل چنان معجزه‌ای توانست بر او ظاهر شود که شاخه‌های خشک درخت، یک شبه آراسته‌ی جوانه‌های برگ شوند».[۱]

تنهایی حیوان

تارکوفسکی همچون برسون از تنهایی حیوان یاد می‌کند. در ***کودکی ایوان*** اسب نشانه‌ی زندگی سعادت‌مند پیشین، بهشت از کف رفته‌ی ایوان است. در شب تاریک و هراس‌آور جنگل ایوان صدای شیهه‌ی اسبی را می‌شنود و در خاطراتش اسبی در میان سیب‌ها کنار ساحل دریا ایستاده است. در ***آندری روبلف*** اسب هم‌چنان نشانه‌ی زندگی سعادت‌بار زمینی است. در واپسین نماهای فیلم اسب‌هایی زیر باران ایستاده‌اند، و صدای ناقوس از دوردست به گوش می‌رسد. در آغاز فیلم هم تصویری از اسب دیده‌ایم. آن‌جا مردی که آرزوی پرواز داشت می‌میرد. این دو سکانس فیلم را با

1. A. Tarkovski, *Le temps scellé*, p.210.

مرگ آغاز می‌کنند و با زندگی به پایان می‌رسانند. به یاد آوریم که واپسین تصاویر از اسب‌ها در پی نماهای رنگی شمایل‌های آندری روبلف آمده است. در سکانس دیگری یک امیر روس با فرمانده‌ی تاتارها مسابقه‌ی اسب‌دوانی دارند. شگرد فیلم هنوز سینمای استوار بر تدوین است و در آن اهمیت تقطیع نماها، دگرگونی زاویه‌ی دید، و کوشش برای نمایش عظمت تصویرها مشهود است. اسب آن جا نمایانگر واقعیت در ذهن فیلم‌سازست: «*آندری روبلف* با تک‌نمایی از اسب‌ها پایان می‌گیرد. باید به نمادی از زندگی باز می‌گشتیم، و برای من اسب نمادی از زندگی است. این شاید برآمده از نگاه ذهن من باشد. واقعیت این است که من هر گاه اسبی می‌بینم به نظرم می‌آید که زندگی را در پیش روی خود دارم، چرا که اسب هم زیباست و هم با آدمی آشناست، و به یک معنا بیانگر زندگی ما روس‌هاست... با نشان دادن اسب در آخرین نما خواستم بگویم که سرچشمه‌ی تمامی هنر روبلف خود زندگی است».[1]

در *آینه* پرندگان‌اند که به جای اسب‌ها به معنای زندگی دیده می‌شوند. در پایان فیلم راوی بیمار در بستر خوابیده و مادرش، زنی دیگر و پزشک هم در کنار او هستند. او می‌گوید: «مرا تنها بگذارید». دوربین دست‌هایش را نشان می‌دهد. این دست‌های خود تارکوفسکی است. نخستین و یگانه نما از بدن راوی را می‌بینیم. دست‌ها پرنده‌ی کوچکی را نوازش می‌دهند و چون از هم گشوده می‌شوند، پرنده به پرواز درمی‌آید و می‌رود. پیش‌تر پرنده‌ای را در کابوس آلیوشا دیده بودیم که از پنجره‌ای شکسته به بیرون پرواز می‌کند، و باز در سکانسی دیگر آن جا که پسرک یتیم آسافیف بالای تپه می‌رسد، پرنده‌ای از شاخسار پرواز می‌کند، و روی سر او می‌نشیند.

---

1. *Positif*, no.109, p.10.

پس‌زمینه به پرده‌ی نقاشی *شبانان در زمستان* بروگل همانند است. در این میان فیلم‌هایی مستند دیده‌ایم، گذر سربازان از سیواش. اکنون پرنده با تمام معناهای انجیلی خود روی سر پسرک نشسته است. تارکوفسکی اما، در سخن‌رانی‌اش در لندن در ۱۹۸۱ گفته که نباید معنای نمادین این سکانس را جست: «همسر من پرنده‌ها را به سوی خود جلب می‌کند. وقتی با هم در جنگل قدم می‌زنیم پرندگان گرداگرد او جمع می‌شوند. او نیز مثل آن‌ها بخشی از طبیعت است. بعضی از روستاییان او را جادوگر می‌دانند. اما من می‌دانم که بدی در او راه ندارد. پرنده‌ها هرگز به بدی نزدیک نمی‌شوند. در *آینه* کاری ناشایست از پسرک سر زده [پرتاب کردن نارنجک برای ترساندن آموزگار] برای نشان دادن این که او چندان هم شرور نیست، و هنوز جای امیدی برای او هست، ماهیت واقعی‌اش را با پرنده‌ای نمایان کردم».[1] در رویایی در *آینه* بادی تند همه چیز را به هم می‌ریزد. آلیوشای پنج ساله از میان علف‌ها راه خود را به سوی انبار می‌یابد. از پله‌های چوبی بالا می‌رود و در انبار را می‌گشاید. مادرش روی زمین نشسته است. سگ در کنار او همچون غم‌خواری ایستاده و به او می‌نگرد. گویی از رنج و سختی زندگی مادر باخبرست.

در *نوستالگیا* پرنده یک بار دیگر به معنای زندگی می‌آید. در رویای گُرچاکُف (یا در خاطره‌ی او) همسرش ماریا، صدایی می‌شنود که او را به نام می‌خوانند. برمی‌خیزد و در بستر خویش می‌نشیند. به راه می‌افتد و پرده‌ای را کنار می‌زند. پشت پرده، روی سکو، کبوتری سفید نشسته که چند بار بال می‌زند. در آغاز فیلم ده‌ها گنجشک از سینه‌ی مریم مقدس در فضای کلیسا رها شده بودند. پرنده تداوم زندگی است. استاکر در

---

1. *Sight and Sound*, Summer 1981, p.153.

آب‌راهه‌ای افتاده و صورتش به سوی زمین است. ناگاه سگی سیاه می‌رسد. سگ خود اوست که در آغاز فیلم دیده‌ایم. حضور سگ نشانه‌ی تداوم زندگی است در منطقه و بیرون آن. سگ از خاطره به «واقعیت» منطقه منتقل شده است. در ***نوستالگیا*** سگ سیاه دیگری از دست‌شویی اتاق هتل بیرون می‌آید و کنار بستر گُرچاکُف می‌نشیند. او هم خاطره‌ی روسیه است. صدایش، همه جا، آغازگر خاطره‌های گُرچاکُف است، و در پایان در سکانس استعاری کلبه‌ی روسی در دل نمازخانه‌ی اعظم ایتالیایی سگ روی زمین نشسته، و پوزه‌اش را روی دست‌هایش گذاشته است. سگ دیگری که در ***نوستالگیا*** حضور دارد سگ دومنیکوست. همواره با او همراه است و زمانی که گُرچاکُف می‌خواهد اتاق دومنیکو را ترک کند، سگ همچون صاحب‌خانه‌ای بدرقه‌اش می‌کند. خاموش و غمگین است. یگانه موجودی است که به مرگ دلخراش دومنیکو واکنش نشان می‌دهد. میان آدم‌های خاموشی که به مجسمه‌هایی بی‌حرکت همانندند، فقط سگی است که به این حادثه، به این که مردی خود را می‌سوزاند، اعتراض دارد. سگ سومی هم در فیلم هست. بانویی سفیدپوش با سگ کوچک خود چند بار در راهروی هتل ظاهر می‌شود. سگ‌های دومنیکو و گُرچاکُف دو همراه بی‌زبان وفادارند. خاموشی‌شان یادآور عاطفه‌ای است که برای نمایاندن خود نیازی به بیان ندارد. آیا سگ دومنیکو (که برای ما آدمی است بدون خاطره و تاریخ) هم به شیوه‌ی سگ‌های گُرچاکُف و استاکر به خاطره‌ها و ازکف‌رفته‌ها مرتبط است؟

خاطره

«چه راست گفته‌اند این فیلسوفان که زندگی باید با نگاه به پشت سر شناخته شود. اما آن‌ها اصل دیگری را از یاد برده‌اند که زندگی باید رو به

جلو زندگی شود. دقت به این اصل هر دم بیشتر روشن می‌کند که زندگی زمان‌مند هرگز نمی‌تواند در کمال خود شناخته شود، به طور خاص به این دلیل که من هرگز در هیچ لحظه‌ای نمی‌توانم جای‌گاهی کامل بیابم که موقعیت لازم یعنی نگاه به گذشته را برایم فراهم آورد».[1] سورن کیرکه‌گارد در آغاز سال ۱۸۴۳ در *دفتر خاطره‌های* خود عبارت بالا را نوشت. او حق داشت. زندگی کردن و زندگی را درک کردن دو امری هستند که در بنیان با هم تفاوت دارند، و همواره امکان تقابل میان این دو وجود دارد. این تقابل البته ناشی از فاصله‌ای زمانی است، برای فهم امروز باید به امروز و فردا پشت کرد و به گذشته نگریست. اما زندگی هرگز امکان پشت کردن به امروز و فردا را فراهم نمی‌آورد زیرا همواره از امروز به سوی فردا جریان دارد. هر نگاه به گذشته استوار به زندگی امروز ما، و انتظار ما از آینده است، و در دل طرح‌اندازی‌های کنونی ما شکل می‌گیرد. گسستن بندهای تعلق گذشته به اکنون و طرح‌های فردا ناممکن است. خاطره‌ی ما همواره روایتی بنا به خواست‌ها، نیازها و میل‌های امروزی ما می‌سازد، و گذشته را روایت می‌کند. حافظه به قول پل ریکور منطق هر شکل روایت را دگرگون می‌کند و به دلخواه امروز بنا به قانون‌هایی که کشف‌شدنی نیستند، نظام روایی تازه‌ای می‌سازد، و در دل آن است که چیزها را حکایت می‌کند. پندار دست‌یابی به واقعیت‌های ابژکتیو گذشته خبر از امری ناممکن می‌دهد. از این‌رو تارکوفسکی وقتی می‌گوید: «خاطره موقعیت دوم در لحظه‌ی حاضر است و نه این مورد ساده که به گذشته می‌نگریم»،[2] عبارت کیرکه‌گارد را به زبانی تازه تکرار می‌کند. نیروی

---

1. S. Kierkedaard, *Papers and Joumals: A Selection*, trans. A. Hannay, London, 1996, p.161.

۲. از گفت‌وگوی تارکوفسکی با نیکل زند در: *Le Monde*, 20 janvier 1978

یادآوری رویدادهای گذشته را «چنان که باید» به امروز می‌کشاند، و آن را هم‌چون حکایتی یا اثری هنری تبدیل به واقعیتی امروزی می‌کند. یادآوری خاطره‌ها در *آینه* و دیگر کارهای تارکوفسکی به هیچ‌رو به معنای بازنگری دقیق و جزء به جزء رویدادهای گذشته نیست. فقط حضور روایتی از گذشته است در اندیشه و کنش امروز. این نوعی بازآفرینی زیبایی‌شناسانه است.

از *کودکی ایوان* خاطره هم‌چون ابزاری اخلاقی (به معنای تصور دنیایی کامل‌تر و انسانی‌تر از جهان موجود) در آثار تارکوفسکی مطرح شد. او گفته: «بازگشت به خاطره‌ها کنشی ضروری برای هر انسانی است تا او بتواند قانون‌های زندگی کنونی خود را بیابد، در آن‌ها سرچشمه‌ی نیکی را بیابد که سازنده‌ی زیبایی و حقیقت بنیادین هستی اوست، و به دلیل آن به خویشتن وفادار مانده است».[1] زیباترین لحظه‌های *کودکی ایوان* همان یادمان‌های او هستند. خواه در حافظه‌اش و خواه در رویاها و کابوس‌هایش. نخستین سکانس خاطره بهترین معرفی ایوان است. یادآور زندگی شادمانه‌اش با مادر. مادر کنار چاه ایستاده، و می‌کوشد تا از آن آب بکشد. تصویری از مادر خود تارکوفسکی باقی است که او را در همین حالت نشان می‌دهد، چاه *آینه* هم که البته از خاطره‌ی هیچ تماشاگر نخواهد رفت. ایوان در چاه است و مادر از بالا به او می‌گوید که می‌شود تصویر ستارگان را در آب‌های چاه دید، حتی اگر بیرون روز باشد. خاطره‌ی کشته‌شدن مادر به این رویا ـ خاطره افزوده می‌شود. سطل آب به درون چاه پرتاب می‌شود. در رویا ـ خاطره‌ای دیگر اسبی در ساحل میان سیب‌ها راه می‌رود و باز در خاطره‌ای دیگر ایوان همراه دخترکی به سوی

---

1. B. A. Kovàcs and A. Szilàgyi, *op. cit.*, p.109.

آب‌ها می‌دود، و به آب می‌زند، و این لحظه‌های زیبا واپسین تصویر فیلم را شکل می‌دهند. ژان پل سارتر گفته بود که در این خاطره‌ها و رویاهای درهم تنیده، تارکوفسکی مرز رویا و واقعیت، گذشته و امروز، تفکر و تخیل را در هم شکسته است.[1]

در **سولاریس** فیلمی که بنیاد آن خاطره است، درون‌مایه‌ی اصلی موقعیت‌های اخلاقی‌ای است که یادآوری ما را در آن‌ها قرار می‌دهد. اقیانوس به نیازهای از کف‌رفته‌ی انسانی پاسخ می‌دهد. این جا اشتیاقی نهانی (و شاید بر خود فرد نشناخته) چونان خاطره جلوه‌گر می‌شود. در ***استاکر*** اتاق آرزوها چنین نقشی دارد. به نیازهای نهانی پاسخ می‌دهد، و نه به آن‌چه ما خود آن را آرزوی راستین خویش انگاشته‌ایم. تعبیرهای اقیانوس خاطره در شعرهای سده‌ی هفدهم اروپا بسیار به کار رفته بود. شاعران دوران متافیزیک شعر انگلیسی ذهن را به اقیانوسی همانند می‌دانستند که در آن به قول اندرو مارول «هر چیز، درست همانند خویش را می‌یابد». هر هستنده‌ای که در ذهن ساخته شود «برای جهانی دیگر، دریایی دیگر» باقی است. تعبیری که شاید به اقیانوس در ***توفان*** شکسپیر نظر دارد. در ادبیات رمانتیک اروپایی تعبیر «اقیانوس یادها» رایج بود، و نووالیس و وردزورث آن را به کار برده‌اند. ویکتور هوگو در «اقیانوس شب‌زده» به این تعبیر زندگی دیگری بخشید. چگونه غبار فراموشی بر یادها می‌ریزد و همه چیز را محو می‌کند. آن جا حتی خاطره‌ای از غرق‌شدگان باقی نمی‌ماند، «و جسدها در آب‌ها، یادها، و نام‌ها گم گشته‌اند». زمان است که روی اقیانوس شب‌زده فراموشی ظلمت درونی را می‌کشاند، و «موج‌ها این آواهای ناامید را شام‌گاهان به ما

---

1. J. P. Sartre, *Situations VII*, Paris, 1965, pp.332-342.

می‌رسانند». اقیانوس بیدارکننده‌ی خاطره‌ها ریشه در این تعبیرهای رمانتیک دارد. ذهنی است زنده که می‌تواند به خاطره‌های نهانی و یادمان‌های دور از دست ما منش عینی بخشد، و احساس گناه را در دل ما بیدار کند. خاطره‌ی گناه و نقش آن در بیداری ما در *آینه* هم تکرار شده است. شباهت‌های تصویری نماهای زمینی **سولاریس** با نماهای خاطره در *آینه* چشم‌گیرست. در پایان *آینه* هرگونه رابطه‌ی منطقی میان پدیدارهای ذهنی در هم می‌شکند. در یادمان راوی مادرش پیر و درهم شکسته چون زنی که امروز زندگی را به پایان نزدیک می‌کند، جای مادر راوی را در سال‌های جنگ می‌گیرد، و دو کودک را با خود به دل جنگل‌های غان می‌برد. در سکانسی دیگر آلیوشا از خانه به حیاط می‌دود، مادرش را می‌بیند که پشت به او دارد و روی ساقه‌ی بریده‌ی درختی نشسته است. چون مادر روی برمی‌گرداند پیرزنی است که امروز هست. در یک کابوس این دو زن یکی شده‌اند، و گذر زمان از آن سال‌های سخت به امروز نفی شده است. مادر اکنون به یاد راوی می‌آید و بنا به قاعده‌ی فرویدی جا به جایی پیوندی میان چهره‌ها و زمان‌ها شکل می‌گیرد. هنر بر زمان پیروز شده است. کریس به زمین بازمی‌گردد با همان چهره‌ی زمان رفتن‌اش. چند سال گذشته؟ چیزی گذشته؟ سفر در ذهن او بوده؟ یا در واقعیت؟ کدام واقعیت؟ چه کسی آن را روایت می‌کند؟

این پرسش‌ها پیش روی کارگردانی روس قرار گرفت که در حدود چهل سالگی تصمیم گرفت به کودکی خویش بیاندیشد، و فیلمی از خاطره‌های بیشتر تلخ و به ندرت شیرین بسازد، فیلمی درباره‌ی مادرش، و درباره‌ی یک خانه. داچایی در کنار جنگل. چگونه این طرح که نخست «سلامت بازیافته» نام داشت و بعد «روز روشنِ روشن» به *آینه* تبدیل

شد؟ آیا عنوان *آینه* به این بخش از نامه‌ی پولس رسول به قرنتیان بازنمی‌گشت: «زمانی که طفل بودم چون طفل حرف می‌زدم و چون طفل فکر می‌کردم و مانند طفل تعقل می‌نمودم، اما چون مرد شدم کارهای طفلانه را ترک کردم، زیرا که الحال در آینه به طور معما می‌بینم لکن آنوقت از روبرو».[۱]

روایت *آینه* استوار به حرکت خودانگیخته‌ی ذهن پیش می‌رود و به ساده‌ترین شکل، بی هیچ نیاز به جنبه‌های نمایشی و قراردادی زمان تفاوت می‌کند، و منطق کردار هرروزه کنار گذاشته می‌شود. به چشم ایگنات پیرزنی ظاهر می‌شود و از او می‌خواهد که نامه‌ی پوشکین را بخواند. پیرزن ناگهان محو می‌شود، و فقط بخاری که از لیوان چای او بر روی میز لاک و الکل‌شده بر جا می‌ماند، و خاکستر سیگارش یادگار رویدادی است که دیگر نمی‌توان به سادگی آن را فقط محصول خیال دانست. هیچ یقینی در کار نیست: «مارسل پروست مجذوب خاطره بود تا بتواند به یاری آن هویت امروزی خود را باز یابد. او در پی شناسایی نیروهای درونی خود، سرچشمه‌ی آن نیروها را می‌جست، و می‌خواست تا جای‌گاه خود را بازشناسد. فیلم من سویه‌هایی حتی پیچیده‌تر را پیش می‌کشد». زمان در *آینه* هزارپاره است. در نخستین صفحه‌ی کتاب پروست از بازیچه‌ای به نام «کالیدُسکپ» یاد شده است. شیشه‌های رنگارنگ فراوان در لوله‌ای که درون آن چند آینه سازنده‌ی تقارن هستند، در هم می‌ریزند، و جا به جا می‌شوند و درنتیجه با هر حرکت یا گردش لوله شکل‌های روشنی از چندضلعی‌های رنگارنگ و متعدد شکل می‌گیرند. فیلم *آینه* کالیدُسکپ خاطره است. پدیده‌هایی رنگین از خاطرات که در

---

۱. کتاب مقدس، عهد جدید، رساله‌ی پولس رسول به قرنتیان، باب ۱۳ آیه‌های ۱۳-۱۱.

هم می‌ریزند، در برابر آینه به گونه‌ای مرموز و معمایی با زندگی راستین متقارن می‌شوند.

مردی چهل ساله در بستر بیماری، شاید در چند قدمی مرگ، به گذشته‌ی خود می‌اندیشد. به آن سوی آینه‌ای که زمان در اختیار او قرار داده است، و بازتاب تصاویر کودکی‌اش جهانی را که دیگر از یادها رفته، به اکنون منتقل می‌کند. فیلم لحن دفتر خاطره‌های شخصی دارد. صمیمی است با گونه‌ای اعتماد و اطمینان به خویشتن، پرسش‌ها را پیش می‌کشد. منش راست‌گوی *آینه* در هنر شوروی کم‌سابقه است. گشودن در به جهان خاطره‌هایی جمعی است، هم‌چون آن لحظه‌ای که پسرک در کابوسی دری را می‌گشاید و مادرش را می‌یابد. *آینه* صادقانه از زندگی و گذشته‌ی یک فرد سخن گفت، آن هم در جامعه‌ای که به دلیل حاکمیت دیرپای رژیمی مستبد و پلیسی از یاد همگان رفته بود که از خویشتن سخن بگویند. هر نشانه از «من» هم‌چون دادن سرنخی به پلیس امنیتی بود. راوی *آینه* هم‌چون راوی رمان پروست است. کسی در میان «من» و «غیر من». خودش را نمی‌بیند، و به معنایی جسمانی غایب است، مگر آن که آینه‌ای در پیش رویش قرار دهند. تنها صدایش را می‌شنویم و چیزهایی را که او می‌بیند، می‌بینیم. به زندگی هرروزه و خاطره‌های او نزدیک می‌شویم و پا به دنیای رویاها و کابوس‌هایش می‌نهیم. تارکوفسکی در *آینه* می‌کوشد تا کودکی خود را بازیابد اما هر آن چه را که سال‌ها «از روبرو می‌دید» اکنون در آینه چونان معمایی می‌بیند. هر بخش کوچک و جزیی زندگی هرروزه در فیلم تجلی معمایی می‌یابد، و به همین دلیل پرطنین‌ترین لحظه‌ها در فیلم همان موقعیت‌هایی هستند که به یاد راوی می‌آیند، و «گذشته‌ی بازیافته»ی او را می‌سازند. *آینه* همواره مکان سه مرحله از زندگی آلیوشاست. هنگامی که در کابوس راوی، مادر او با همسر کنونی‌اش و

شاید با مادرش چنان که در سال‌های دور بود، به هم می‌پیوندند، درمی‌یابیم که خاطره حضور قاطع زمان حاضرست، و نه لحظه‌هایی از زمان گذشته. به همین دلیل، فیلم تارکوفسکی هم‌چون خودکنش یادآوری به واقعیتی اخلاقی تبدیل می‌شود. همان‌طور که جست‌وجوی پروست در پی زمان ازکف‌رفته نیز مبنایی اخلاقی داشت، و شاید به همین دلیل کنش نگارش از چشم او گونه‌ای تعالی محسوب می‌شد. تارکوفسکی کلامی از پروست را یادآور شده که در آن نویسنده از آرامشی که حاصل نگارش است، یاد کرده و بعد می‌افزاید که خود او نیز با ساختن و به پایان بردن فیلم *آینه* چنین آرامشی را احساس کرده است: «خاطرات کودکی که سال‌ها مرا رنج می‌دادند، به ناگاه محو شدند. سرانجام کابوس خانه‌ای که بیشتر سال‌های کودکی من در آن سپری شده بود، از بین رفت. سال‌ها پیش می‌خواستم خیلی ساده قلم را روی کاغذ به حرکت درآورده، و خاطراتم را بنویسم. آن روزها هیچ به فکر ساختن یک فیلم نبودم. بیشتر به فکر نوشتن داستانی بودم درباره‌ی سال‌های جنگ».[1] این گونه، *آینه* هم‌چون «موزاییکی از خاطرات» نوشته شد. اما تارکوفسکی احساس می‌کرد که این مجموعه‌ی خاطرات کودکی چیزی کم دارد. دیدگاهی کلیدی و اصلی که فیلم را از یک حدیث نفس شاعرانه فراتر ببرد. او به طرح دوم گفت‌وگوهایی با مادرش را افزود، و تصمیم گرفت که خاطرات مادر و خاطره‌های خود را به گونه‌ای موازی هم مطرح کند. البته نشانی از این طرح دوم در فیلم نهایی باقی مانده، اما روال اصلی کار تفاوت یافت. سرانجام در طرح نهایی بخش‌هایی مستند را هم افزود. هرچند کوشش کرد تا «مستندها به زبان سینما ـ حقیقت نزدیک نشوند». باید در حالی که

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.128.

مستندها تبدیل به جزء ارگانیک فیلم می‌شدند سویه‌ی شاعرانه‌ی خاطرات نیز باقی می‌ماند.[1] همسر راوی یعنی ناتالیا و اختلاف بین آن‌ها حتی در واپسین طرح وجود نداشت، و فقط در جریان فیلم‌برداری شکل گرفتند. این‌گونه به آرامی واقعیت امروز خود را به خاطره‌ی دیروز تحمیل کرد.

در *استاکر* تارکوفسکی به شیوه‌ی کلاسیک روایت بازگشت. خودش نوشته: «در این فیلم به عمد وحدت زمان و مکان را رعایت کردم. دلم می‌خواست شکاف زمانی‌ای میان نماها وجود نداشته باشد و گذر واحدهای تصویری تداوم کنش را نشان دهد و نه چیزی دیگر را».[2] سه مسافر *استاکر*، فضای فیلم وابزارهایی که در فیلم دیده می‌شوند، همگی دارای مشخصه‌های زندگی امروز هستند. نویسنده جایی در فیلم می‌گوید: «آینده، اکنون است. در این افق دگرگونی‌ای وجود ندارد». تارکوفسکی منطقه‌ی ممنوع را امروزی کرد. هیچ نشانی از جهانی دیگر یا فضایی متعلق به آینده در آن نیست. سربازان محافظ منطقه به ماموران پلیس شوروی همانندند، چهره‌ی استاکر یادآور سیمای بازماندگان اردوگاه‌های کار اجباری استالین است، و خود منطقه به یک منطقه‌ی جنگ‌زده شبیه است. این اکنونِ جاودانی، زمان را محو می‌کند و منطقه‌ی ممنوع به رغم آن همه نشانه‌های نمایه‌ای که پیش روی ماست، در زمان قرار ندارد، بل به حقیقتی کلی و تجریدی تبدیل می‌شود. استاکر در آستانه‌ی اتاق آرزوها به استاد و نویسنده می‌گوید که این جا باید بکوشید تا گذشته‌ی خود را به یاد آورید و می‌افزاید که یاد گذشته انسان را نیک‌تر و مهربان‌تر می‌کند.

---

1. *ibid*, pp.129-131.
2. *ibid*, pp.193-194.

کودکی

پاسترناک زمانی گفته بود که «یادآوری گذشته باید چنان باشد که قلب را از جای خود بکند». یاد کودکی یاد سال‌های ناتوانی و تنهایی است. یاد ایام خواست‌های ساده‌ی برآورده نشده است. ایوان با این موقعیت آشناست. نام فیلم تاکیدی است بر همین موقعیت، بر کودکیِ ایوان. قرار است که کودکان در آرامش و امنیت زندگی کنند. ایوان کجای دنیا ایستاده است؟ او در برابر جهانی آکنده از نفرت و هراس و خشونت چه می‌کند؟ ***آندری روبلف*** هم در فیلم به کودکان همانند است. با صدایی کودکانه به دشمن خود می‌گوید که جهان را با او تجربه کرده و همچون کودکان اسیر هیجان‌ها، عاطفه‌ها و خشم زودگذر می‌شود. زمانی به روی آثار خود رنگ می‌پاشد، گاه قهر می‌کند، سکوت پیشه می‌کند، شاد می‌شود و... روبلف در پایان سده‌های میانه، وقتی ارزش‌های کهن و دیرپا از هم می‌پاشیدند زندگی می‌کرد. زوال دورانش او را امروزی می‌نمایاند. او و ایوان همراه با بوریس، آلیوشا، پسرک، کودکانی هستند که در برابر این جهان هراس‌آور بی‌دفاع ایستاده‌اند. ایوان با خشم و کینه‌ای آشنا شده که وضع او را با دیگر کودکان متفاوت می‌کند، اما به جمع بزرگ‌سالان هم راه ندارد. سارتر گفته: «ایوان مجنون، هیولا، و قهرمانی کوچک است. معصوم‌ترین و دوست‌داشتنی‌ترین قربانی جنگ است. انگیزه‌ی این پسرک که نمی‌توانیم دوستش نداشته باشیم، خشونت است. می‌گوید که نازی‌ها باید کشته شوند. همان‌طور که آن‌ها مادر او را کشته‌اند، و اهالی روستای او را تیرباران کرده‌اند».[1] سارتر می‌افزاید که خود او با کودکانی

---

1. Sartra, *op. cit.*, p.336.

الجزایری آشنا شده که در جریان جنگ آزادی‌بخش الجزایر به دست اشغال‌گران فرانسوی شکنجه شده‌اند، و اکنون از فرانسویان متنفرند. این است که نفرت ایوان برای او آشنا، و حتی قابل فهم و توجیه است. پذیرش ماموریتی که در حکم خودکشی است نشان می‌دهد که ایوان دیگر زندگی را رها کرده است. زندگی‌ای که برای هر کودکی عزیز است.

بیشتر شخصیت‌های اصلی فیلم‌های تارکوفسکی به جهان چنان می‌نگرند که کودکان. آن‌ها با شور و عاطفه، چیزها را در نظر می‌گیرند، و مطرح می‌کنند. هرچند در برابر خشونت و بدی بی‌دفاع‌اند و زود امیدشان را از دست می‌دهند، اما سرانجام به نیکی نهادی انسان باور دارند. نیکی‌ای که از نظر روبلف هنر جنبه‌ای از آن است. هرچند کریس در آغاز **سولاریس** آگاهانه آزادی خود را محدود کرده، اما در رویارویی با وجدان خود از مسوولیتی که در برابر دیگران دارد، آگاه می‌شود، و این دانایی در او (چنان که در کودکان) به سرعت موجب حس گناه می‌شود. هنگامی که به خوبی متوجه می‌شود که معنای زندگی دست نیافتنی است هم‌چون کودکان به خانه پناه می‌برد و در پای پدر به زانو می‌افتد. می‌توان سکانس نهایی **سولاریس** را به گونه‌ای دیگر هم تاویل کرد. کریس (که تارکوفسکی همواره اصرار داشت نام او را به الفبای لاتین نه Kris بل Chris بنویسند که یادآور Christ یعنی عیسی مسیح است)،[1] در برابر پدر خویش در بازگشت به آسمان‌هایی که دیگر همان زمین است، زانو می‌زند. به تاویل نخست بازگردیم، که من بیشتر آن را می‌پسندم. تارکوفسکی از علت همانندی شخصیت‌های فیلم‌هایش با کودکان یاد کرده: نیروی آنان برآمده از ایمان قلبی آن‌هاست. همه در برابر دیگران احساس مسوولیت می‌کنند.

---

1. A. Tarkovski, *Time Within Time, The Diaries*, p.49.

چنین کسانی فقط انگیزه‌های افراد بالغ را دارند، اما بنا به فهم همگان، به خاطر کردارشان مواضعی غیر واقعی و غیرشخصی دارند.[1] جدا از هرگونه رویای پندارگون در مورد «بهشت گم‌شده‌ی کودکی» تارکوفسکی به معصومیت کودکان باور دارد. زیرا «زندگی در روزگار کودکی برای خود ما معنا دارد. نگرانی و هدف خاصی در کار نیست. ما در این دوران به جاودانگی باور داریم اما به مرگ نمی‌اندیشیم».[2]

سویه‌ای تلخ‌تر از کودکی هم در آثار تارکوفسکی یافتنی است. تمامی شخصیت‌های او به کودکانی تنها، رنج‌دیده، و بدبخت همانندند. نازی‌ها مادر ایوان را می‌کشند. بوریس ریخته‌گر جوان در *آندری روبلف* یتیم است، در *آینه* کودک تنها و اسیرِ آفریده‌های ترسناک ذهن خویش است. کودک اسپانیایی با وحشت به آینده می‌نگرد. چهره‌ی دخترک که با سوت کشتی همراه می‌شود، لحظه‌ای از یک فیلم مستند مارشال که در *آینه* آمده، تمامی وحشت و درد جنگ داخلی اسپانیا را نشان می‌دهد. پسر دومنیکو و دختر استاکر و پسرک در *ایثار* وجه مشترکی بارزی دارند: این جهان را «پایان جهان» می‌انگارند. و خود تارکوفسکی هرگز، هرگز کودکی رنج‌بارش را از یاد نبرد: «کودکی من در جنگلی دورافتاده، در داچا، میان کتاب‌ها و خاصه کتاب‌های هنری گذشت. هم چون کودکی رها شده که مادر و پدرش او را نخواسته‌اند. کودکی مثل همه‌ی ما».[3] آسافیف در *آینه* مادر و پدرش را در محاصره‌ی لنین‌گراد از دست داده است.[4]

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.207.

2. B. A. Kovàcs and A. Szilàgyi, *op. cit.*, p.109.

۳. واگویه‌ی تارکوفسکی در: *Ecran*, no 66, fevrier 1978

۴. سولژنیتسین: «همه از محاصره حرف می‌زنند، درباره‌ی آن شعر می‌گویند و این کار مجاز است. اما همگان چنان رفتار می‌کنند که گویی پیش از محاصره هیچ چیزی اتفاق نیفتاده است»: A. Solzhenitsyn, *Cancer Ward*, London, 1971, p.514.

بی‌یاور و تنهاست، اما دلی پاک دارد و از این‌رو پرندگان او را دوست دارند.

دو سویه‌ی متضاد کودکی در *آینه* بیش از دیگر آثار تارکوفسکی نمایان است. تنهایی، ترس، و درماندگی از یک سو و زندگی شاعرانه در داچا در پناه مادر و همراه با خواهر از سویی دیگر. جنگل هم زیباست و هم نمادی از ترس. جهان وحشی بیرون داچا (روسیه‌ی دوران استالین) در عین حال دنیای ناگزیر و حتی زیبای ماست. کودکی سال‌های آزادی است که در آن همه چیز امکان‌پذیر می‌نمایند، و از سوی دیگر سال‌های دردناکی است. لئون تروتسکی در آغاز زندگی‌نامه‌ی خودنوشته‌اش یعنی **زندگی من** چنین گفته که سال‌های کودکی رنج‌بارند زیرا زندگی ضعیفان را می‌کوبد و بعد می‌پرسد: «از کودک ضعیف‌تر کیست؟».[1] به گمان تروتسکی تصویر شادمانه‌ی کودکی از ادبیات کهن طبقات فرادست ممتاز می‌آید. والتر بنیامین که در یاد از داستایفسکی از کودکی مجروح ملت روس حرف می‌زد، به همین جنبه توجه داشت.[2] آلیوشای دوازده ساله با این تلخی‌ها آشناست: حضور در کلاس آموزش نظامی، غیبت پدر و فقر. این دو جنبه در *استاکر* هم حضور دارند. دخترکی فلج معجزه می‌کند اما نه برای نجات خود از بیماری. معجزه بیشتر نتیجه و بیان معصومیت کودکانه‌ی اوست: «ما از یاد برده‌ایم که باید با احساسات هنر را بپذیریم. کودکان سادگی ضروری برای پذیرش هنر را دارند، و به همین دلیل فیلم‌های مرا به خوبی درک می‌کنند. حتی یک ناقد جدی هم نبوده که مثل کودکان فیلم‌های مرا درک کند».[3] کلام او یک بار دیگر ما را به

---

1. L. Trotsky, *My Life, An Attempt at an Autobiography*, New York, 1994, p.1.

2. W. Benjamin, *Oeuvres*, vol.1, Paris, 1971, p.119.

3. *Sight and Sound*, summer 1981, p.153

دنیای رمانتیک‌های آلمانی برمی‌گرداند. نووالیس گفته بود هرجا که کودکان باشند، دوران زرین از آن‌جا آغاز می‌شود.

بیماری و مرگ

در فیلم‌های تارکوفسکی بیماری جای‌گاهی ویژه دارد، و بیماران بسیاری در آن‌ها می‌گردند. در حالی که بیماری در ***فریادها و نجواهای*** اینگمار برگمان یا ***خاطرات کشیش روستای*** روبر برسون «بیماری دنیای مدرن»، سرطان است، در فیلم‌های تارکوفسکی افراد به همان بیماری‌هایی گرفتار می‌آیند که در ***کتاب مقدس*** از آن‌ها یاد شده است. آن‌ها کور، لال و فلج هستند، یا به چشم دیگران مجنون می‌آیند. فقط در نخستین طرح ***ایثار*** یعنی «جادوگر» بود که شخصیت اصلی گرفتار سرطان می‌شد، و این طرح هم بعدها دگرگون شد، و الکساندر به همان دردها و کمبودهای جسمانی شخصیت‌های سایر آثار تارکوفسکی دچار آمد.

ایوان نخستین «مجنون» آثار تارکوفسکی است. رفتار شگفت‌آور او به چشم همراهانش دیوانگی می‌آید. هرچند تماشاگر چندان با او انس گرفته که دیگر نمی‌تواند کنش‌های او را غیر طبیعی یا ناسالم بداند. در واقع، برداشت ما از طبیعی و غیر طبیعی دگرگون شده است. برای «جنون» ایوان دلایلی می‌شود یافت، مصیبت‌هایی که دیده و ریشه‌ی آن‌ها پیش از هرچیز شرّ اجتماعی و جنگ است. اما تمام این مصیبت‌ها ایوان را به گفته‌ی خودش به «زندگی آدم‌ها نزدیک نکردند»، بل موجب انزوا و تنهایی او شدند. در ***آندری روبلف*** نخست روبلف جدایی از مردم را نیرویی معنوی کرد، اما سرانجام او هم از پا افتاد. بوریس بارها از او شگفت‌انگیزتر است. کنش‌های او با انتظارهای «انسان سودجو» نمی‌خواند. زندگی خود را برای یافتن رازی به خطر می‌اندازد که فقط ادعا داشت که

از آن باخبر است. همین توانایی گذشتن از خود، او را به روبلف نزدیک می‌کند. گویی همزادند. روبلف خود سال‌ها خاموشی برگزیده، نه کلامی بر زبان آورده، و نه به شمایل‌گری پرداخته، تنهاست و در تردیدی جانکاه به سر می‌برد. در فیلم دخترکی لال هم هست که روبلف او را از چنگ سربازان لجام‌گسیخته نجات می‌دهد. دختر سرانجام نمی‌تواند با روبلف رابطه‌ای انسانی (استوار به بیان دردها، نیازها و اشتیاق‌های خود) ایجاد کند. گناه از دختر نیست. روبلف را رها می‌کند، و با تاتارها می‌گریزد. به این «بیماران» باید شمایل‌نگارانی را افزود که به فرمان امیر کور شده‌اند، و بیماران واقعی هم‌چون کیریل که حسادت او را کور کرده است. خود روبلف جایی به این نتیجه می‌رسد که کار هنری‌اش راهی به جایی ندارد و پاسخی به رنج‌های انسانی نیست. کسی هم از راه آثار او معنای زندگی او را درک نمی‌کند. پس، سکوت را برمی‌گزیند و نیروی آفریننده‌ی هنری‌اش پنهان می‌ماند، تا روزی که بوریس ناقوس را می‌سازد. این جا روبلف یک بار دیگر احساس می‌کند که هنر ناممکن‌ها را ممکن می‌کند، و مهم‌تر، می‌گوید که حقیقت سرانجام راهش را به دل مردم خواهد یافت. تنها باید شکیبا بود.

در آغاز **سولاریس** می‌شنویم که کریس تازه از بستر بیماری برخاسته است. در ایستگاه فضایی تمام مدت، به نظر می‌رسد که سخت بیمارست. دیگر ساکنان ایستگاه فضایی هم بیمارند. جدا از آزاری که روح آن‌ها از یادآوری خاطرات تلخ می‌بیند، به معنای جسمانی نیز بیمارند. در عین حال گیج و شگفت‌زده‌اند. انگار که هرگز به وضعیت خود عادت نکرده‌اند. اسناوت می‌گوید: «ما نادانیم»، و می‌افزاید: «هنوز هیچ چیز از نظام کائنات را نمی‌شناسیم». بیان این نادانی همان راهی است که همه‌ی شوریدگان و بی‌خویشان آثار تارکوفسکی از آن راه می‌روند. دومنیکو

فریاد می‌زند که «ببینید چقدر نادانید». این باخبری از نادانی شاید مشکل‌گشا باشد، شاید هم چنین نباشد، اما همواره سرچشمه‌ی اندوه و رنج است. هر چه هم که به ژرفای نادانسته‌ها راه بیابیم، یا به فضای بیکران رخنه کنیم، باز راهنمای‌مان چیزی جز آگاهی آسیب‌پذیر و ناکامل‌مان نخواهد بود.

آمنگال تا جایی پیش می‌رود که می‌نویسد می‌توان آثار تارکوفسکی را گزارش احوال بیماران خواند. البته در پایان هر فیلم راهی بازمی‌ماند و گاه سلامتی بازیافته در پایان آشکار می‌شود.[1] کریس با به یاد آوردن گناهش (سهمی که در خودکشی هاری داشت؟) آرام می‌گیرد، و به زمین بازمی‌گردد. فیلم شرح دردی است که پایان می‌یابد اما تصور ما را از سیاره‌ای که در آن زندگی می‌کنیم، و مناسبات ما با طبیعت و دیگران را هم عوض می‌کند. سلامتی بازیافته همواره با تیمارداشت سلامت همراه است. دست‌کم برای مدتی مراقب خویش خواهیم بود. پایان هر فیلم تارکوفسکی به سان خلاصی جان از حالت تهوع و دل‌آشوبی است که بر ما حاکم بود. شرح عذاب جان می‌آید اما راهی بر رهایی هم آشکار می‌شود. ناتالیا در *آینه* پس از اطمینان از این نکته که در نمونه‌خوانی صفحه‌های روزنامه مرتکب اشتباه نشده، و خطری متوجه او، خانواده‌اش و همکارانش نیست، با آرامش در راهروی چاپ‌خانه دور می‌شود.[2] شادی او در عین حال ناکامل است. هم هنوز ترس ساعت پیش در او باقی مانده، و هم نکبت زندگی در کشوری که رژیمی توتالیتر بر آن چنگ

---

1. *Positif*, no.247, p.6.

۲. در سال ۱۹۳۸ تمامی اعضاء هیات تحریریه و کارکنان یک نشریه‌ی ادبی دستگیر و به اردوگاه‌ها فرستاده شدند. آنان دقت نکرده بودند که جایی نام استالین بنا به اشتباه حروف‌چینی و بی‌دقتی نمونه‌خوان «اسرالین» به معنای «کثافت» ثبت شده است.

انداخته، شکنجه‌اش می‌دهد. زیر دوش حمام، وقتی آب بند می‌آید، نخست می‌خندد، و بعد می‌گرید. بحرانی گذشته است. بحران‌هایی در راه‌اند.

تارکوفسکی نخست طرح *آینه* را «سلامت بازیافته» نامیده بود. با ساختن *آینه* از دردی کهنه خلاص شده بود.[1] حس راوی از بازیافتن و بازگویی خاطره‌هایش رهایی است. چون پرواز پرنده‌ای که از دست او رها می‌شود: «*آینه* حکایتی است که قصه‌گوی آن آدم بیماری‌ست و فقط آرزوی سلامتی دارد... بخش‌های فیلم تکه‌هایی از قصه‌ی او هستند و خودش در موقعیت کسی قرار دارد که دیگر فرصت کافی برای توضیح آن در اختیار ندارد».[2] راوی بیمارست و زجر می‌کشد. از آهنگ زندگی شاد هرروزه جدا می‌شود، و شاید گاه با خشونت یک بیمار به دنیا توجه دارد، یا درباره‌ی امور داوری می‌کند. ناتالیا او را ملامت می‌کند که با همه، از جمله با مادرش نامهربان شده است. آشکارا، خود ناتالیا هم از نیش زبان او مصون نمانده، و با دلخوری باید درباره‌ی زندگی بعدی خود به او پاسخ دهد. نگاه راوی به گذشته، باورها و دلبستگی‌هایش نگاه مردی بیمارست: «به گمان من همه کس در چنین موقعیت‌هایی و به ویژه رویاروی مرگ، مسائلی بنیادین را پیش می‌کشند. منطق خاطرات راوی در *آینه* وابسته به همین موقعیتی است که او در آن قرار گرفته است. اگر سالم و شاد می‌بود خاطراتی بهتر به یادش می‌آمدند، و چیزها را به گونه‌ای دیگر بیان می‌کرد».[3]

یوری که در آغاز *آینه* سرانجام عبارتی را درست بیان می‌کند و

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.128.

2. *Stills*, no.249, Decembre 1981, p.26.

3. *Positif*, no.249, p.26.

می‌گوید «من می‌توانم حرف بزنم» نمونه‌ی ملتی است که سرانجام توانست اندکی از رنج‌های توان‌فرسایش را بازگوید. در آغاز دهه‌ی ۱۹۶۰ با اصلاحات محدود و شکست‌خورده‌ی خروشچف روس‌ها به بیان باز هم محدود و نظارت‌شده‌ی خاطرات خود از یکی از مهیب‌ترین دیکتاتوری‌های تاریخ مدرن روی آورند. آن زمان نگارش خاطره‌های شخصی و انتشار برخی از آن‌ها رسم شد. گزارش‌های فراوان از زندگی در اردوگاه‌های کار اجباری استالین، و خاطرات درباره‌ی کسانی که در زندان کشته شدند، و رمان‌ها و داستان‌های کوتاه بر اساس تجربه‌های شخصی زندگی در گولاگ نوشته و در اتحاد شوروی، و خارج از آن، منتشر شدند. در برخی از فیلم‌ها، البته پس از سانسور، برخی نکته‌ها بیان شدند. اما *آینه* جدی‌ترین و راست‌گوترین بیان یادهای تاریکی و مصیبت است. این خاطره‌ی ترس است، ترس از کف رفتن آرامش خانواده. بیرون خانه جز ترس نیست و درون آن هم احتمال جدایی مادر و پدر ترسناک است. آلیوشا و ایگنات در این ترس با هم شریک‌اند.

در پایان *استاکر* او بیمار و از پاافتاده به خانه‌اش برمی‌گردد. می‌گوید که تب شدیدی دارد. همسرش او را از اتاق بیرون می‌برد. در بیشتر آثار تارکوفسکی کسانی نقش تیماردار را به عهده دارند. روبلف مراقب و پرستار دخترک لال است، کریس از هاری مراقبت می‌کند، و در *آینه* مادر همواره تیماردار بچه‌هاست، و کار الکساندر در *ایثار* تیمارداشت جهان است. در دو فیلم آخر تارکوفسکی خود بیماران تنهایند. دومنیکو در خانه تنهاست، گُرچاکُف کسی را ندارد، و الکساندر جز محبت ماریا هیچ دست نوازشی نمی‌بیند: «در *نوستالگیا* من همان درون‌مایه‌ی انسان ناتوان را دنبال کردم. انسانی که جنگ‌جو و فاتح نیست و ناتوانی‌اش به گفته‌ی استاکر بهایی است که باید بپردازد. من همیشه آن کسانی را که نمی‌توانند

با زندگی راه بیایند دوست داشتم. در آثار من هرگز قهرمان وجود نداشت (شاید به استثنای ایوان). همواره افرادی بودند که نیروی‌شان زاده‌ی باور درونی‌شان بوده، و تعهدی در برابر دیگران داشتند (و البته ایوان در میان اینان جای دارد)».[1]

گُرچاکُف به بیماری روسی نوستالگیا دچار آمده است. قلبش درد می‌کند، به سختی توانایی راه رفتن دارد. او نمونه‌ی بی‌خویشی است که دخترک در *آندری روبلف* و پزشک در آغاز *آینه* و ساکنان ایستگاه **سولاریس** نشانه‌هایی از آن را با خود به همراه دارند. اما نزد دومنیکو و الکساندر می‌توان سویه‌ی آیینی این بی‌خویشی را یافت. کیرکه‌گارد از آغازگاه ایمان یاد می‌کرد: «جایی هست که در آن خرد متوقف می‌شود». «جنون» دومنیکو و الکساندر یادآور «جنون» یوهانس در *اردت* کارل تئودور درایر است. اینان به سرچشمه‌ی عرفان مسیحی نزدیک‌اند، و باور دارند که ایمان به خدا را با خردورزی معمولی و هرروزه سروکاری نیست. چرا که به یاری خرد نمی‌توان جهان را شناخت.[2] در این راه خرد آدمی ناکامل و نابسنده است. از دیدگاه خردباوری مدرن حتی ایمان هم گونه‌ای ناهنجاری روانی محسوب می‌شود. «بلکه خدا جُهال جهان را برگزید تا حکما را رسوا سازد و خدا ناتوانان عالم را برگزید تا توانایان را رسوا سازد».[3] آن‌جا که یوهانس در *اردت* به اعجاز ایمان، اینگر را از تاریکی مرگ به روشنایی این جهان باز می‌گرداند، «حکما» در شکل پزشک و کشیش با او همراهی ندارند، و تنها کودکی، مارن، به او باور دارد

میشل شیون یک بار از تارکوفسکی پرسیده بود: «آیا در این فیلم

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.207.

۲. کتاب مقدس، عهد جدید، رساله‌ی اوّل پولس رسول به قرنتیان، باب ۱، آیه‌های ۲۱-۲۰، و ۲۵).

۳. پیشین، آیه‌ی ۲۷.

[**نوستالگیا**] شما به عمد می‌خواستید که رابطه‌ای میان هنرمند با دیوانه ایجاد کنید؟». تارکوفسکی پاسخ داده بود: «آری. چون هم هنرمند و هم دیوانه بازگوکننده‌ی غم‌غربت هستند. دومنیکو هم با این غم آشناست. غم از کف رفتن رابطه‌ای درست با دنیا».[1] به این اعتبار **نوستالگیا** ادامه‌ی درست ***کودکی ایوان*** و نیز تداوم حدیث نفس ***آینه*** است. دومنیکو که جامعه از او حمایتی ندارد در خویشتن آن نیرو و نجابت معنوی را باز می‌یابد که با واقعیتی که به چشم او انسان را بی‌اعتبار می‌کند، مخالفت کند. به گمان آدم‌های «طبیعی» او مجنون است، اما گُرچاکُف به ندای او پاسخ مثبت می‌دهد و نظر او را که برآمده از رنج‌های ژرف است، می‌پذیرد و می‌بیند که «مردمان باید نه به‌گونه‌ای جدا از هم و انفرادی، بل در پیکر همگان از جنون بی‌رحم تمدن مدرن خلاصی یابند».[2] آیا می‌توان گفت که تارکوفسکی سرانجام «قهرمان» خود را یافته است؟ آیا دومنیکو شوریده‌ی بی‌خویش، نخستین نمونه‌ی قهرمان در کارهای اوست؟ مردی که با بیشترین درد و اندوه ناشی از ناتوانی به کاری بزرگ دست می‌زند، می‌کوشد تا همگان را نجات دهد، و حتی بیش از این، با ایثار هستی خود می‌خواهد تا به معنای مطلق دست یابد. الکساندر در ***ایثار*** نمونه‌ای دیگر از چنین قهرمانی است.

مرگ به جهان تارکوفسکی راه ندارد. هرچند ایوان، انبوهی از یاران روبلف، هاری، گُرچاکُف و دومنیکو در فیلم‌های او می‌میرند. درواقع این مرگ امری طبیعی است و دارای هیچ بار متافیزیکی نیست. خود تارکوفسکی گفته: «من اطمینان دارم که زندگی چیزی جز یک آغاز نیست. می‌دانم که توانایی اثبات این نکته را ندارم اما فهمی آغازین به من

---

1. *Libération*, 18 mai 1983.

2. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.205.

می‌گوید که ما نامیرا هستیم».[1] و شعر آرسنی تارکوفسکی را به یاد آوریم که در *آینه* چنین خوانده می‌شود: «در زمین مرگ نیست/ جاودانه‌اند همه چیز».

در *آندری روبلف* تاکید بر شمایل‌ها اثبات جاودانگی روح انسان است. زیبایی جهان را از نابودی رها می‌کند، و همگان را از لحظه‌های تیره‌ی مصیبت، روزمرگی و نابودی روح خلاص می‌کند، و چیزی جاودانه می‌آفریند که زوال و نیستی را به آن راهی نیست. در **سولاریس** هاری زنده می‌شود و کوشش کریس برای فرستادن او با سفینه‌ای کوچک به فضا بی‌ثمر می‌ماند. هاری بازمی‌گردد بدون یادآوری یا اشاره‌ای به این ظلم. استاکر در آغاز ورودش به منطقه در تک‌گویی‌ای اعلام می‌کند: «گذر و نیرو همراهان مرگ‌اند، و آرامش و عطوفت بیان‌گران شادی زندگی‌اند». سفر که در تمامی آثار تارکوفسکی وجود دارد به گونه‌ای در اناجیل هم آمده است، و نشانی از دو سویه‌ی مرگ و زندگی دارد. تارکوفسکی می‌گوید که فقط در برابر مرگ می‌توان پرسش‌های اساسی زندگی را مطرح کرد، و باور دارد که هرگاه پرسش‌ها به شیوه‌ای درست مطرح شوند، پاسخ اصلی یعنی جاودانگی و انکار مرگ به کف خواهد آمد: «شخصیت اصلی در *آینه* در پی یافتن پاسخ‌هایی به پرسش‌های بنیادین و کلی خویش است. می‌کوشد تا بداند که چرا ما روی زمین زنده‌ایم. چه باید کرد تا انسان همواره باقی بماند؟ اندیشه‌های او درباره‌ی امکان تماس با جهان هستند».[2] یک بار دیگر به اساس اندیشه‌های رمانتیک‌های آلمانی نزدیک شده‌ایم. رویارویی با مرگ خوش است چراکه پرسش‌های بنیادین و پنهانی هستی ما را عنوان می‌کند. بیماری و رنج بیان این

---

۱. گفته‌ی تارکوفقسکی به گوئرا در: *Telèrama*, 21-27 ganvier 1978.

2. B. A. Kovàcs and A. Szilàgyi, *op. cit.*, p.116.

رویارویی با مرگ هستند، و نه مکافات و مجازات. هنر در ***آندری روبلف*** پاسخ به زمان و مرگ است. تارکوفسکی به این نکته باور داشت که می‌گفت: «فیلم‌های من ابزاری برای یافتن پاسخی درست به این پرسش هستند: خواهم مُرد یا نه؟»[1]

ستایش شاهان مجوس

به گفته‌ی کافکا امید به سان ستاره‌ای بالای سر ماست. امید به زایش نیرویی تازه در قلب پرده‌ی «ستایش شاهان مجوس» لئوناردو داوینچی نهفته است. این پرده آغازگر فیلم ***ایثار*** است، و می‌توان گفت که رمز اصلی فیلم محسوب می‌شود.

بر زمینه‌ای تیره در حالی که تاریکی بیشتر پرده‌ی سینما را پوشانده، واپسین اثر تارکوفسکی آغاز می‌شود. در میان این ظلمت، می‌بینیم که آرام چهره‌ی نوزادی روشن می‌شود، و با حرکت آهسته‌ی دوربین دست‌های مادر را می‌بینیم، و به تدریج مردانی را که پیش پای آن‌ها زانو بر زمین زده‌اند. می‌توان سر یکی از شاهان را دید که جامی را به نوزاد تقدیم می‌کند، و دست مسیح را که به سوی جام دراز شده است. آن‌گاه دوربین آهسته به سوی بخش بالای پرده صعود می‌کند. از مریم و نوزادش می‌گذرد و به ساقه‌ای درختی می‌رسد که دست‌های فرشتگان به سوی آن دراز شده‌اند. هم‌چنان که دوربین به صورتی عمودی از درخت می‌گذرد، یال آشفته‌ی اسبی بی‌قرار را می‌بینیم. اسب‌ها و شتر فضای مالیخولیایی و ناشناخته‌ی پرده را تشدید می‌کنند. در ظلمت، آدم‌ها، اسب‌ها و ابزار جنگی نشانه‌ی زندگی دیگری هستند، ناهم‌خوان

---

1. *ibid*, p.128.

با نوری که جهان را روشن می‌کند. در پله‌هایی که در پس‌زمینه قرار دارند، یادی از گام نهادن مریم و نوزادش را به این جهان بازمی‌یابیم. چشم‌انداز که به روش آشنای لئوناردو شکل گرفته بامداد تولد مسیح و زیبایی این جهان را نشان می‌دهد، و در تضاد کامل با جهان خشنِ ابزار آهنین و زندگی غیر انسانی است.[1] دوربین به شاخساری پر برگ می‌رسد. در این مدت، نوشته‌های عنوان‌بندی نام‌ها را از پیش چشمان ما می‌گذرانند، و موسیقی پاره‌ای است از ***انجیل به روایت متی قدیس*** اثر یوهان سباستین باخ. دریاچه‌ای در نور سپیده‌دم گسترده است. کلبه‌ای در دور دست، کنار آب‌ها دیده می‌شود. جاده‌ای میان علف‌زار به موازات خط ساحل می‌گذرد، و کنار آن مردی در پایان میان‌سالی درختی را در خاک می‌کارد، و در کنار او پسر بچه‌ای ایستاده که کلاه بزرگ سفیدی بر سر دارد.

در پایان فیلم پس از نما ـ سکانس آتش‌سوزی آمبولانس به راه می‌افتد و الکساندر را می‌برد، و از میان علف‌زار می‌گذرد. ماریا با دوچرخه پشت آن حرکت می‌کند. راهی میان‌بر را برمی‌گزینند. آمبولانس از تصویر خارج می‌شود. همراه ماریا راه میان‌بر را می‌پیماییم تا باز به جاده برسیم. آمبولانس باز پیدا، و به دوربین نزدیک می‌شود. اکنون در امتداد جاده پسرک را می‌بینیم که سطل آب سنگینی را به زحمت حمل می‌کند. به کنار درخت می‌رسد. آب را با دقت پای درخت می‌ریزد. سربلند می‌کند و به شاخه‌های خشک می‌نگرد. بعد زیر درخت دراز می‌کشد. دوربین برای واپسین بار او را نشان می‌دهد. می‌شنویم که می‌گوید: «در آغاز کلمه بود. چرا پدر؟». دوربین از ساقه‌ی درخت بالا می‌رود. باز موسیقی

---

1. P. Francastel, *La figure et le lieu, L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, 1967, p.283.

باخ را می‌شنویم. به شاخه‌ها می‌رسیم که در نور خورشید می‌درخشند. پشت آن‌ها امواج دریاچه آفتاب صبح را منعکس می‌کنند. نوشته‌ای ظاهر می‌شود: «به پسرم آندریوشا. با امید و اعتماد. آندری تارکوفسکی».

پرده‌ی «ستایش شاهان مجوس» (۸۲-۱۸۸۱) پرده‌ی جادویی و ناتمام لئوناردو داستان تولد عیسی مسیح است، چنان که در اناجیل آمده و در افسانه‌های مسیحی به ان شاخ و برگ داده‌اند. اصل پرده در «موزه‌ی اوفیتزی» فلورانس نگهداری می‌شود، و به گفته‌ی ینس تیس نویسنده‌ی کتاب ***سال‌های داوینچی در فلورانس*** در آن شصت و شش چهره‌ی انسانی (عددی بیش از تصاویر انسان در پرده‌ی «مکتب آتن» رافائل)، یک درخت، و یازده حیوان را می‌توان یافت.[1] در فیلم تارکوفسکی این پرده را به طور کامل نمی‌بینیم، اما بر جزییات آن چندان تاکید شده تا دریابیم که این پیام راستین و معنوی فیلم است. طرح‌های آغازین لئوناردو از این پرده، نمایانگر مفهومی دیگر بود: ستایش شبانان از تولد مسیح. اما در پرده‌ی نهایی ستایش‌گران این رویداد قدسی شاهان مجوس‌اند، و البته که این دو تمثیل با یک‌دیگر تفاوت‌های بسیار دارند. در پرده‌ی ناتمام می‌بینیم که مریم مقدس نشسته و نوزاد را در آغوش دارد. مسیح چندان کم‌وزن می‌نماید که گویی نه در دست‌های مادر بل در فضا شناور است. بی‌وزنی، رهایی از وابستگی زمینی، درون‌مایه‌ای آشنا در سینمای تارکوفسکی است. گرداگرد مریم و مسیح موجوداتی اثیری را می‌توان دید. برخی از مفسران آثار لئوناردو این موجودات را به فرشتگان همانند دانسته‌اند. برخی دیگر، برعکس، آن‌ها را اشباحی از روزگار کفر

---

1. K. Clark, *Leonardo da Vinci*, London, 1970, p.42n.

کنت کلارک نوشته: «این انقلابی‌ترین و ضد کلاسیک‌ترین پرده‌ی نقاشی آن سده محسوب می‌شود» (ص ۴۱).

به شمار آورده‌اند. در پس‌زمینه‌ی پرده بنایی نیم‌ساخته است، گویی بیان کارکرد ناتمام خرد و هوش آدمی. دو چهره در دو گوشه‌ی پرده هم‌چون هم‌سرایان یونانی جلوه می‌کنند. در جانب راست پرده فیلسوف ایستاده است. نشانه‌ی نجابت اندیشه‌ی آدمی و بیان تقابل اندیشه‌ی معنوی با خرد ابزاری. این سومین تصویری است که استاد بزرگ فلورانس از مریم و مسیح پرداخته است. حالت‌های بدن و دست‌ها تکراری هستند و مُهر شناسایی آثار لئوناردو محسوب می‌شوند.

پرده‌ی لئوناردو به ساده‌ترین بیان ستایش یک بامداد و یک تولد است. در فیلم تارکوفسکی می‌بینیم که دوستان الکساندر برای جشن تولد او گرد هم آمده‌اند. در اثر لئوناردو، شاه مجوس به مسیح هدیه‌ای می‌دهد، در فیلم اتو برای الکساندر هدیه‌ای آورده است. مسیح نوزاد پوشیده در غنای طبیعت و فرهنگ انسانی است، و در خانه‌ی الکساندر نیز این هر دو را می‌توان بازیافت. در کار لئوناردو می‌شود بسیاری از نمادهای آثار تارکوفسکی را باز یافت: زمین، مادر، غیبت پدر، طبیعت، اسب، درخت، ویرانه‌ای متروک که در نظام معنایی نقاشی‌های رنسانس نشانه‌ی معبد ویران‌شده‌ی کتاب مقدس است، و در آثار تارکوفسکی نشانه‌ی زوال تمدن مدرن. در پرده‌ی لئوناردو، مسیح بیان تولد روزگاری تازه است. ولی اتو این پرده را «ترسناک» می‌خواند. در نگاه نخست دشوار بتوان عناصری ترسناک در این ستایش تولد عیسی یافت. ولی هرگاه معنای راستین این پرده را در نظر آوریم، ویرانی، حاکمیت قانون زمینی، و زندگی و مرگ دردبار مسیح روی زمین در نظرمان مجسم خواهد شد، و معنای گفته‌ی اتو را درک خواهیم کرد. سیمای خسته‌ی افراد در پس‌زمینه، اسب‌های بی‌قرار که گویی از توفانی که در راه است با خبر شده‌اند، با جهان *ایثار* که در آن زوال تمدن را می‌توان دید، و سرشار از وحشت ویرانی و جنگ

است، هم‌خوانند. تاریخ‌نگاران هنر، سرانجام ندانسته‌اند که چرا لئوناردو این پرده را ناتمام رها کرد. شاید او از حضور زوال در اثری که قرار بود ستایش زایش پیامبری باشد به هراس افتاده بود. او باید نیرویی بالاتر از توانایی یک انسان می‌داشت تا بتواند کارش را به پایان برساند.

پرده‌ی لئوناردو بخشی از واقعیت نمادین فیلم ***ایثار*** نیست، بل کل آن است. آن جا که چهره‌ی الکساندر در شیشه‌ی قاب نسخه‌ی چاپی پرده بازتابانده می‌شود، این تصور را ایجاد می‌کند که او نیز یکی از چهره‌های این پرده است که به تازگی از آن‌ها جدا شده و به این جهان گام نهاده است. در آثار تارکوفسکی همواره پرده‌های نقاشی و شمایل‌ها بیان جهانی دیگر، دنیای سرمدی هنر هستند. در ***ایثار*** بر اساس کاربرد ویژه‌ی نور و موقعیت دوربین، الکساندر در مرز میان واقعیت و پندار، هم خارج از جهان ماست و هم درون آن. به درخت در پرده‌ی لئوناردو و درخت خشک در ***ایثار*** دقت کنیم. الکساندر و پسرش درختِ زندگی را آبیاری می‌کنند، درختی که در کنارش مریم کودک خود را در آغوش دارد. درختی که از چوب آن صلیب ساخته شده تا زندگی زمینی عیسی در رنج و درد تمام شود، و راه بر زندگی جاودان او گشوده شود، و قربانی‌شدن معنوی او مردم و جهان را نجات دهد. همراه با پرده‌ی لئوناردو در آغاز فیلم آوازی جادویی را می‌شنویم. ناله‌ی کسی که جهان را بدون مسیح نمی‌خواهد. پاره‌ای از شاهکار یوهان سباستین باخ ***انجیل به روایت متی قدیس***. زن مایه‌ای آرام و دلنشین را به همراه ساز آلتو می‌خواند: «خدایا، مرا ببخش / اشک‌های تاخ اندوه مرا ببین / به من بنگر که دل و چشم، هر دو برای تو سخت می‌گریند / ببخش خدایا».

موسیقی باخ از مرگ می‌گوید، و نقاشی لئوناردو از زایش و زندگی. در آن مرگ آرزوی رهایی نهفته است، و در این زایش عمری دشوار. ***ایثار***

چنین پیش می‌رود. قصه‌ی یک عمر است. در پایان باز موسیقی باخ را می‌شنویم، و پسرک و درختِ امید را می‌بینیم. پسرک پای درخت دراز می‌کشد و گفته‌ی پدر را تکرار می‌کند: «در آغاز کلمه بود»، و می‌پرسد: «چرا پدر؟». انگار در پاسخ به پرسش اوست که واژه‌هایی بر پرده نقش می‌بندند: «به پسرم آندریوشا. با امید و اعتماد».
امید و اعتماد.

پیوست‌ها

پیوست ۱

زندگی تارکوفسکی

زندگی‌نامه

نگارش زندگی‌نامه‌ی هنرمندان، با توجه به اسنادی از زندگی خصوصی آن‌ها، هم‌چنان رایج و مورد توجه خوانندگان فراوان است. حتی دیدگاه‌های تازه‌ی نقادی ادبی و هنری در انکار کارآیی نیّت‌های مولف یا پدیدآورنده در فراشد فهم معناهای اثر هنری، هیچ نقشی در کاهش اقبال همگان به زندگی‌نامه‌ها، و زندگی‌نامه‌های خودنوشته، نداشته‌اند. نفی جزم نیّت‌های مولف با نوشته‌های فرمالیست‌های روسی، «ناقدان جدید» در کشورهای آنگلوساکسون، رولان بارت و ساختارگرایان، اهل هرمنوتیک، و به تازگی شالوده‌شکنان استوار و نیرومند شد. اینان از راه‌های متفاوتی نشان دادند که مقصود و منظور مولف در فهم معنای اثر هنری و متن ارزشی ندارد، و ما باید به اموری دیگر (برای مثال به شکل، ساختار، سبک، نسبت‌های بینامتنی، افق دریافت متن و...) دقت کنیم. اما جذابیّت زندگی‌نامه (به عنوان یک ژانر و شکل بیان ادبی)

هم‌چنان باقی است. حتی زندگی‌نامه‌های دقیق و مستندی در مورد هنرمندان منزوی و پنهان‌کاری چون کنستانتین کاوافی و ساموئل بکت نیز منتشر شده‌اند.

با وجود این که توجه به زندگی‌نامه‌ی سینماگران نیز کم نیست، و کتاب‌های مهمی هم در این زمینه نوشته شده‌اند (برای نمونه زندگی‌نامه‌های خودنوشت اینگمار برگمان و لوییس بونوئل، یا کتاب‌های موریس دروزی درباره‌ی کارل تئودور درایر، پسالز گومز درباره‌ی ژان ویگو، آنتوان دوباک و سرژ توبیانا درباره‌ی فرانسوا تروفو و...)، هنوز زندگی‌نامه‌ی کامل و مستند آندری تارکوفسکی نوشته و منتشر نشده است. تارکوفسکی در سلطه‌ی رژیمی پلیسی می‌زیست، و همواره به طور علنی با آن مخالفت می‌کرد، در نتیجه لازم می‌دید که بسیاری از اسرار زندگی شخصی و خصوصی خود را پنهان کند. دوستان و هم‌کارانش نیز همواره در بحث از زندگی، شخصیت، و مسائل روانی او محتاط و مراقب بودند، و هستند. این مراقبت را روس‌ها به بهایی دشوار آموخته‌اند. حتی ***دفتر خاطره‌های*** تارکوفسکی (که خودش به روسی آن را *martirolog* می‌خواند) پیش از انتشار، توسط همسر دوم او لاریسا تارکوفسکایا به دقت خوانده، و برگزیده شده است. از دوازده مجلد بزرگ و قطور، و چهار دفتر کوچک‌تر، حجم اندکی انتخاب و منتشر شده است. در متن ***دفتر خاطره‌ها*** هرگونه اطلاعات شخصی و مرتبط به زندگی خانوادگی و خصوصی تارکوفسکی کنار گذاشته شده، و می‌توان حدس زد که اظهارنظرهای تند تارکوفسکی درمورد نزدیکان، همکاران و معاصران او سانسور شده‌اند. به دلیل اختلافی دیرپا میان همسر دوم تارکوفسکی و خواهر او اسنادی متناقض نیز به چاپ رسیده‌اند که هر کدام رشته سندهایی را نامعتبر اعلام کرده‌اند. این‌سان، شخصیت و زندگی

تارکوفسکی پنهان مانده، و به گونه‌ای گزینشی و ذهنی فقط بخشی از حقایق بیان شده است. هنوز کسی حاضر نیست درمورد حادثه‌ای که در گذشته‌هایی دور روی داده، یعنی جدایی پدر و مادر تارکوفسکی اطلاعات درست و دقیقی ارائه کند، چه برسد به این که بخواهند شیوه‌های زندگی و شخصیت روانی و درونی خود تارکوفسکی را مورد بحث قرار دهند، یا در موردشان اسنادی منتشر کنند.

با وجود این نکته‌ها نباید از یاد ببریم که آندری تارکوفسکی سازنده‌ی *آینه* است. یگانه نمونه‌ی زندگی‌نامه‌ی خودنوشته در سینمای شوروی. از معدود فیلم‌هایی که سینماگری مولف به طور مستند درباره‌ی زندگی و کودکی خویش ساخته است. در *آینه* اشاره‌های فراوان به زندگی شخصی، باورها و اندیشه‌های تارکوفسکی آمده است. او البته هم‌چنان مراقب در پنهان‌کاری ناگزیر، یک «منِ روایی» از شخصیت اجتماعی خویش آفرید. دیدگاه اصلی زیبایی‌شناسانه‌اش استوار به اهمیت مطلق و نهایی هنرمند بود. می‌خواست با جامعه‌ای که در آن به فرد اهمیت نمی‌دادند مبارزه کند، و در *آینه* به رغم همه‌ی دشواری‌ها فرد به سخن درآمد. نکته‌ی مهم این است که هنرمند چگونه خود را به معنای دنیایی درونی و روحی یکه می‌دید. *آینه* هم‌چون رمان *در جست‌وجوی زمان از دست‌رفته‌ی* پروست مکاشفه‌ی خویشتن مدرن از قلم یک نویسنده است که به شیوه‌ی نووالیس می‌خواست «زندگی‌نامه‌ی معنوی خود را کشف کند». *آینه* پیش از هرچیز بیان زندگی یک روح است، به همان معنایی که عبارت‌های کوتاه پاسکال در شب‌ها، پیش از خواب، که در *اندیشه‌ها* آمده‌اند بیان «خودِ معنوی» بلز پاسکال هستند. باز به همان معنایی که فریدریش نیچه نوشته که هر فلسفه‌ی بزرگی گونه‌ای زندگی‌نامه‌ی خودنوشته‌ی فیلسوف است که خود از آن بی‌خبر است.

کودکی و نوجوانی

آندری آرسنیه‌ویچ تارکوفسکی در چهارم آوریل ۱۹۳۲ در روستای «زاوراژیه» در ناحیه‌ی ایوانوونا نزدیک شهر یوریوت (استان ولادیمیر)، کنار رود ولگا متولد شد. این روستا امروز دیگر وجود ندارد. به زیر آب‌های سد عظیمی رفته که بر ولگا بسته‌اند. جنگل، مزرعه‌ها و خانه‌هایی که تارکوفسکی در نخستین سال‌های کودکی می‌دید اکنون همه زیر این آب‌های فراموشی‌اند. یادداشتی از مادر تارکوفسکی باقی مانده که وقتی آندری سه ماهه بود نوشته و از این پسر پرسروصدا و گریان نالیده است. پدرش هم او را چنین توصیف کرد: «با چشم‌هایی به رنگ آبی، خاکستری، سبز تیره، که به تاتارها شبیه بود و به نظر خشمگین می‌آمد. با دهانی قشنگ».[1]

تارکوفسکی در خانواده‌ای بافرهنگ به دنیا آمد، نمونه‌ی نوعی روشنفکران روسی. مادرش ماریا ایوانووا ویشنیاکووا شیفته‌ی ادبیات و هنر بود. او آموزگار راستین آندری بود، و به پسرک عشق به فرهنگ و هنر را انتقال داد، و سال‌ها بعد دل‌گرمش کرد تا به سینما روی آورد. تارکوفسکی هیچ کس را در دنیا به اندازه‌ی مادرش دوست نداشت، و صفحاتی از *دفتر خاطره‌هایش* که در مرگ مادر، و کنار گور او، نوشته شده‌اند به همان زیبایی فیلم‌های اوست. مادر در دانشکده‌ی ادبیات مسکو درس خوانده بود، و به عنوان ویراستار در بزرگ‌ترین واحد انتشارات دولتی در همان شهر کار می‌کرد. او در واپسین سال‌های دهه‌ی ۱۹۲۰، در دانشکده با آرسنی تارکوفسکی آشنا شده بود، شاعری جوان

---

1. V. A. Johnson and G. Petri, *The Films of Andrei Tarkovsky, A Visual Fugue*, p.17.

و گمنام، که شیفته‌ی سمبولیسم روسی و به ویژه شعرهای الکساندر بلوک بود. آرسنی تارکوفسکی در زمان ازدواج و تولد آندری هنوز کتاب شعری منتشر نکرده بود، و از راه ترجمه زندگی می‌کرد. او سال‌ها پس از جنگ دوم جهانی، مشهور شد و کتاب‌های شعرش به زبان‌های اروپایی هم ترجمه شدند. جالب است که نخستین کتاب شعر آرسنی تارکوفسکی در ۱۹۶۲ چاپ شد، سال نمایش ***کودکی ایوان***. خود تارکوفسکی پدرش را بزرگ‌ترین شاعر روسی معاصر می‌خواند. این ادعای بزرگی است که اثبات آن آسان نیست. شعرهای آرسنی تارکوفسکی بی‌شک زیبا و شگفت‌آورند. اما از یاد نبریم که به نظر بسیاری از ناقدان جوان روسی او نوآور نبود و به سنت آخماتووا، تسه‌تایوا و بلوک وفادار مانده بود. شعرهایش برای روس‌های جوان، امروز تا حدودی کهنه می‌نمایند.

ماریا و آرسنی با هم ازدواج کردند اما خوشبخت نشدند، و سرانجام وقتی آندری چهار سال داشت، از هم جدا شدند. علت جدایی همچون یک تابو باقی ماند، و خواهر تارکوفسکی سال‌ها بعد اعتراف کرد که هرگز در خانه‌شان در این مورد بحث و اشاره‌ای نمی‌شد. چنین می‌نماید که پدر عاشق زن دیگری شده بود، و در نتیجه مادر و بچه‌ها را ترک کرده بود. آندری نخستین فرزند بود، و یک سال و نیم پس از او دختری هم به نام مارینا متولد شده بود. در ***آینه*** دخترک را بارها می‌بینیم. شوهر مادر ماریا در روستای ایگناتیوو پزشک بود، و ماریا و بچه‌ها در سال‌های جنگ به روستا رفتند. تصاویری از این روستا در ***آینه*** و ***نوستالگیا*** آمده‌اند. تارکوفسکی در فیلم دوناتلا باگلیوو به نام ***شاعری در سینما*** (۱۹۸۳) گفته که نخستین سال‌های زندگی‌اش یعنی حتی پیش از جنگ همواره در روستا به سر برده و عشق او به طبیعت از این‌جا ریشه گرفته است. در گفت‌وگوی دیگری به یاد آورده: «در سال‌های جنگ مادرم ما را به

روستایی در نزدیکی مسکو برد. نویسندگان و هنرمندان زیادی آن‌جا زندگی می‌کردند. ما خانه‌ی چوبی نیم‌ویرانی یافتیم، کتاب‌های مادر را در آن جای دادیم، و کتاب‌های هنری را به یاد دارم که پر از تصویر بودند. ما کودکان از یاد رفته، از آن پس، همواره لئوناردو را همچون بخشی از خاطره‌ی کودکی‌مان به یاد می‌آوریم. آن زمان که پدر با لباس سربازی به دیدن ما می‌آمد، تصویرهای چاپی شاهکارهای لئوناردو روشن‌گر ژرفای اندوه ما بودند».[1] خانه‌ای که تارکوفسکی از آن یاد کرده از بین رفت، اما بعدها بازسازی شد، و مکان اصلی فیلم *آینه* است. بازگشت پدر و کتاب نقاشی‌های لئوناردو هم در آن فیلم آمده است. پدر در جنگ یک پای خود را از کف داد، و در عوض نشان «ستاره‌ی سرخ» گرفت. مادر و بچه‌ها در فقر زندگی می‌کردند: «پدر که در جبهه بود، مادر ما را به روستا برد. گردش‌های ما در مزرعه‌ها و جنگل، برای مادر تا حدودی تحمیلی، اما برای من و خواهرکم بزرگ‌ترین لذت‌های دنیا بودند. می‌دیدیم که مادر با طبیعت یکی می‌شود».[2]

در واپسین سال زندگی تارکوفسکی روزنامه‌نگاری لهستانی به نام بولسلاو ادل‌هایت که او نیز در تبعید به سر می‌برد، از سینماگر پرسید: «پدر شما شاعر است، و در فیلم‌های شما شعرهایی از او را می‌شنویم. در خانه‌ی پدری با کدام سنت ادبی آشنا شده بودید؟». تارکوفسکی به احتمال زیاد آزرده از اصطلاح «خانه‌ی پدری» به تندی پاسخ داد: «پدرم با ما کاری نداشت. وقتی من فقط سه سال داشتم او ما را ترک کرد. شرایط زندگی ما به راستی وحشتناک بود، امروز من هنوز از خودم می‌پرسم که مادرمان چگونه این شرایط سخت، و آن همه مصیبت مادی را تحمل کرد.

---

1. B. A. Kovács and A. Szilagyi, *Les mondes d'Andrei Tarkovski*, pp.126-127.

۲. از گفتگوی تارکوفسکی با نیکل زند در: *Le Monde*, 20 janvier 1978

بله، هنوز این نکته برای من مثل یک راز باقی مانده است. در نتیجه نمی‌توانم از «میراث پدری» سخنی بگویم».[1] با وجود این، پس از گذر از سال‌های بلوغ، روابط تارکوفسکی با پدرش بهتر شد. همواره ستایش‌گر شعرهای او بود، و با همسر سوم او تاتیانا اوزرسکایا که مترجم مشهوری بود، روابط دوستانه‌ای داشت. اما خود را به هیچ‌رو مدیون پدر نمی‌دانست، و با دقت همواره از «خانه‌ی مادری»، «آموزه‌های مادرم»، و «قدرت برخورد با زندگی که از مادر آموختم» حرف می‌زد: «مادرم به من تمام آن چیزهایی را بخشید که شاید ما دیگر نتوانیم به کودکان‌مان هدیه کنیم: قاطعیتی اخلاقی در رویارویی با خویشتن و دیگران».[2]

مادر تارکوفسکی به شهادت بیشتر نزدیکان و خویشاوندان زنی بود قوی، خودمحور، دور از نمایش احساسات، و با این که زیبا بود حالتی غیر زنانه داشت، و سرد به نظر می‌آمد.[3] خواهر تارکوفسکی مادرش را niglistika یعنی «نیهیلیست» می‌نامید، کسی که با زمانه‌اش سر سازگاری نداشت. در *آینه*، خانواده‌ی کوچک و محور معنوی آن یعنی مادر را بازمی‌یابیم. مادر با نام خودش ماریا معرفی می‌شود، و نقش او را مارگاریتا تره‌خووای زیبا بازی می‌کند، پسرک در سنین مختلف، خواهرش، داچا، برکه‌ها و جنگل حاضرند. در سکانس از یادنرفتنی رویا در ***نوستالگیا*** نیز بازگشت به روسیه‌ی سرد و خاک مرطوبش چنین تصویر می‌شود: دو زن، یکی جوان و دیگری سال‌خورده، دو کودک، اسبی سفید، یک سگ، داچا، چمن‌زار، و همه پوشیده در مه. پدر غایب است، و زنان

1. *Cahiers du Cinéma*, Fevrier 1987, p.39.

2. B. Blasti, "Dalla Russia con nostalghia", in: *Panorama*, 13 diciembre 1982.

3. V. A. Johnson and G. Petri, *The Films of Andrei Tarkovsky, A Visual Fugue*, p.19.

دست‌های‌شان را به سینه می‌فشارند. تارکوفسکی **نوستالگیا** را به خاطره‌ی مادرش تقدیم کرده بود، و خاطره به آن سال‌های دشوار جنگ، استبداد، تنهایی، و تنگ‌دستی بازمی‌گردد. والتر بنیامین گفته بود که کودک در آثار داستایفسکی نماد «کودکی مجروح ملت روس» است.[1] کودکی مجروح آندری تارکوفسکی در دهه‌ی ۱۹۳۰ گذشته بود، دهه‌ی تداوم ترور استالینی و توسعه‌ی گولاگ.

در سال ۱۹۴۱ تارکوفسکی در شهر یوریِوت وارد دبستان شد. از سال ۱۹۴۳ به مسکو بازگشتند، و آن‌جا آندری درس را ادامه داد. مادر به عنوان ویراستار کاری در یک نشریه‌ی ادبی یافت. دوستانی تازه پیدا کرد (که یکی از آن‌ها یعنی لیسا در سکانس چاپ‌خانه‌ی *آینه* حاضر است)، و زندگی‌اش کمی شادتر شد. آن‌ها در یک محله‌ی کارگری و شلوغ مسکو در خیابان شیپوسکی خانه‌ای یافتند، و همین محله مکان فیلم **غلتک و ویولون** است. نخستین فیلم تارکوفسکی، که پایان‌نامه‌ی تحصیلی او بود، و یگانه اثر اوست که حوادث آن در شهری بزرگ می‌گذرد. تارکوفسکی چهارده سال داشت که به علت بیماری وبا حدود یک سال در بیمارستان بستری شد. او به گفته‌ی یک دوست خانوادگی‌شان نوجوانی یاغی بود، و مادرش را آزار می‌داد. خواهرش گفته که «انرژی او پایان نداشت. همه را ذله می‌کرد». او در ایام تحصیل به کلاس‌های موسیقی و نقاشی هم می‌رفت. دو هنری که همواره در دنیای او نقش اصلی داشتند. بدون دانشی که در زمینه‌ی این دو هنر داشت فیلم‌هایش چنین که هستند ساخته نمی‌شدند. خودش گفته: «نقاش نشدم و از این بابت چندان هم متاسف نیستم، اما یکی از بزرگ‌ترین اشتباه‌های زندگی‌ام این بود که

---

1. W. Benjamin, *Oeuvres*, vol.1, Paris, 1971, p.119.

آموختن موسیقی را رها کردم. موسیقی کامل‌ترین شکل بیان هنری است».[1] خانه‌ی آن‌ها هم‌چون بیشتر خانه‌های مردم بافرهنگ مسکو پر از کتاب‌های ادبیات به ویژه آثار پوشکین، تولستوی، و تورگنیف بود. داستان‌های کوشاک و چوکوفسکی برای کودکان را آندری و خواهرش بارها خوانده بودند. مارینا به یاد می‌آورد که برادرش فقط وقتی مادر قصه می‌خواند آرام می‌شد، و دست از شیطنت معمولش برمیداشت. آندری کوچک دل‌باخته‌ی موسیقی بود و چایکوفسکی، موتسارت، بتهوون و بیش از همه باخ به عنوان عشق‌های زندگی او باقی ماندند. اما سلیقه‌ی موسیقی‌اش تا حدودی کهنه‌گرا بود، و هرگز از آثار موسیقی‌دانان بزرگ روسی دورانش لذت نبرد. راخمانینف، اسکریابین، پروکفیف، استراوینسکی و شوستاکوویچ توجه او را به خود جلب نمی‌کردند.

تارکوفسکی پس از پایان دبیرستان در سال ۱۹۵۱ در دانشکده‌ی زبان‌های خارجی در مسکو نام نوشت، و زبان و ادبیات عربی را برگزید. او دلبسته‌ی فرهنگ شرق بود و گاه خود را پیرو دائو می‌خواند. دوران تحصیل دانشگاهی‌اش کوتاه شد. زیرا در جریان یک مسابقه‌ی ورزشی مجروح شد، معالجه‌اش به درازا کشید و پس از بهبود دیگر میلی به ادامه‌ی تحصیل در رشته‌ی زبان عربی را نداشت. در ۱۹۵۲ تحصیل در رشته‌ی زمین‌شناسی را آغاز کرد و در ۱۹۵۳ به گروهی پژوهش‌گر و زمین‌شناس پیوست و همراه با آنان راهی سیبری شد. یک سال آن‌جا کار کرد. بیماری ریه که همواره او را به زحمت می‌انداخت، رهاورد همان سال اقامت او در سیبری بود.

---

1. M. Ratschwa, "The Messianic Power of Pictures", in: *Cineaste*, no.13/1, 1983, p.27.

دانشجوی سینما

تارکوفسکی در سال ۱۹۵۴ به تشویق مادرش وارد «مدرسه‌ی دولتی سینما» یا VGIK شد. دوستانش او را همچون جوانی شوخ، پر سروصدا، که لباس‌های رنگی و کمی جلف می‌پوشید، به یاد می‌آورند. دوستان او را «تارکی» می‌خواندند، و خود تارکوفسکی این شایعه را رواج داده بود که یکی از اجدادش در زمان ایوان مخوف شاهزاده‌ای به این نام بود. مارینا این شایعه را مضحک خوانده و بارها گفته که پدرش هم در اشاعه‌ی این دروغ نقش داشته است. تارکوفسکی همان سال نخست دانشکده‌ی سینما در کلاس میخاییل ایلیچ رُم نام نوشت. او سینماگری مشهور بود که در سال‌های جوانی خود را به فرمالیست‌ها نزدیک می‌دید. البته در کارنامه‌ی بعدی او فیلم‌هایی در خدمت ایدئولوژی رسمی و حکومتی هم وجود دارند که یکی از آن‌ها به نام *لنین در اکتبر* بیشتر مشهورست. رُم از میان پانصد دانشجوی جدید، فقط پانزده تن را برای کلاس خود برمی‌گزید. او که روشنفکری با دانش وسیع، و در عین حال استادی توانا و خوش‌صحبت بود، تاثیر اخلاقی و معنوی زیادی بر تارکوفسکی داشت. رُم سخت‌گیر بود، اما خشن نبود. همواره استعداد شاگردانش را کشف می‌کرد، و رشد می‌داد. می‌کوشید تا فکر مستقل و انتقادی را در آن‌ها تشویق کند. رُم تا سال مرگش در ۱۹۷۱ از تارکوفسکی دفاع کرد و آندری روبلف را می‌ستود. مشهورست که رُم در نخستین نمایش ***کودکی ایوان*** حضور داشت و پس از پایان فیلم به حاضران گفته بود که سینما دیگر نام تارکوفسکی را از یاد نخواهد برد.[1] رُم از سینماگران مشهور شوروی بود، و

---

1. V. A. Johnson and G. Petri, *The Films of Andrei Tarkovsky, A Visual Fugue*, p.21.

خود چند سالی شاگرد آیزنشتاین بود. نخستین فیلم بلندش **تپلی** در سال ۱۹۳۴ ساخته شد و مبنای آن داستان مشهور گی‌دوموپاسان بود که ژرژ سادول آن را نمونه‌ی عالی یک اقتباس ادبی خوانده، و نوئل بورچ از شهامت سینماگر که فیلمی ساخته که بیشتر حوادث آن در یک کالسکه روی می‌دهد، ستایش کرده است.[1] تارکوفسکی با دیدگاه‌های سینمایی رُم موافق نبود، از نظر سیاسی هم از او دور بود، ولی همیشه از او به عنوان استادی که نکته‌های مهمی را به شاگردانش آموزش می‌داد، یاد می‌کرد: «او استادی بود که بسیار می‌کوشید تا به ظهور شخصیت فردی هر یک از ما یاری دهد، می‌خواست که ما به خودمان اطمینان یابیم».[2] در دانشکده‌ی سینمایی بود که تارکوفسکی برخی از همکاران بعدی خود را نیز یافت: «فیلمی که به عنوان پایان‌نامه‌ی تحصیلی نوشتم برای من ارزش زیادی دارد. زیرا در جریان ساختن آن با ولادیمیر یوسُف فیلم‌بردار و ویاچسلاو اوچی‌نیکف آهنگ‌ساز آشنا شدم، و بعدها کار با آن‌ها را ادامه دادم».[3] تارکوفسکی از چهار سال تحصیل خود در VGIK بسیار کم حرف می‌زد. از جمله موارد معدود در ***پیکرتراشی در زمان*** یافتنی است: «خوب به یاد دارم که نخستین فیلمی که در دانشکده دیدم ***در اعماق*** (۱۹۳۶) ساخته‌ی ژان رنوار بود که در جریان امتحانات ورودی به ما نشان دادند. فیلم در من احساسی ناشناخته و معمایی ایجاد کرد. چیزی پنهان، زیرزمینی و غیر طبیعی احساس می‌شد. ژان گابن به نقش په‌پل و لویی ژووه در نقش بارون حضور داشتند... در آموزشگاه فیلمی با هم‌کلاسی‌ام الکساندر گوردون ساختم که در حکم تمرینی بود برای درگیر شدن‌مان در

---

1. G. Sadoul, *Dictionnaire de films*, Paris, 1978, p.33.

N. Burch, *Une praxis du cinéma*, Paris, 1986, p.70.

2. *Positif*, 24, Decembre 1981, p.26. 3. *Positif*, 109, Octobre 1969, p.4.

فیلم پایان‌نامه. این فیلمی به نسبت بلند بود که با امکانات محدود آموزشگاه و کارگاه‌های تلویزیون تهیه شده بود. موضوع فیلم فعالیت چند کارگر حفاری بود که اسلحه‌ای آلمانی، باقی‌مانده از جنگ را می‌یابند».[1]
عنوان فیلم *امروز مرخصی‌ای در کار نیست* بود (۱۹۵۹).

تارکوفسکی اعتقادی به تحصیل در دانشکده‌های سینمایی نداشت: «بنا به تجربه‌ی شخصی‌ام می‌گویم که تحصیل در آموزشگاه‌های سینمایی هیچ کس را هنرمند نمی‌کند. برای کار هنری فقط آموزش حرفه‌ای و تخصصی، و یادگرفتن روش‌های گوناگون بسنده نیست. راست گفته‌اند که برای درست نوشتن باید قاعده‌های دستوری را از یاد برد».[2] تارکوفسکی در دانشکده‌ی سینمایی با آندری میخاییلکوف کونچالفسکی آشنا شد و به یاری او فیلم‌نامه‌ی *غلتک و ویولن* را نوشت، و چند سال بعد باز با او بود که به نگارش *آندری روبلف* پرداخت.

غلتک و ویولن فیلمی است رنگی که زمان نمایش آن ۵۵ دقیقه است. داستان ساشا پسرکی شش ساله است که به کلاس موسیقی برای آموختن نوازندگی ویولن می‌رود و در راه با راننده‌ی یک غلتک اسفالت آشنا و دوست می‌شود. با او نهار می‌خورد، کنارش روی صندلی غلتک می‌نشیند، برایش قطعه‌ای می‌نوازد. قرار می‌گذارند که با هم به دیدن فیلم **چاپایف** بروند. اما مادر ساشا به او اجازه‌ی خروج از خانه را نمی‌دهد، و او در خیال خود را روی صندلی غلتک نشسته می‌بیند. در فیلم شماری از عناصر دنیای تارکوفسکی حاضرند. رویابینی و خیال‌پردازی، بیرون رفتن از زندگی هرروزه، طبیعت بی‌جان، باران، و نیاز به دیگری و دوستی.

---

1. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p.90.

2. *ibid*, p.88.

از ایوان تا استاکر

یک سال پس از **_غلتک و ویولن_** تارکوفسکی نخستین فیلم بلند **خودکودکی _ایوان_** را ساخت. فیلمی بر اساس داستانی نوشته ولادیمیر بوگمولف. این فیلم را نخست مُسفیلم به اوگوئنی آبالف سفارش داده بود، اما از کار او راضی نبود و کار را به تارکوفسکی سپرد. او هم با افزودن سکانس‌های مهم رویاهای ایوان به فیلم‌نامه‌ی قبلی و دگرگونی در بسیاری موارد دیگر کار را آغاز کرد. فیلم‌برداری در ژانویه‌ی ۱۹۶۲ آغاز شد، و در ژوئن آن سال کار نهایی تدوین و صداگذاری‌اش به آخر رسید. فیلم در سپتامبر ۱۹۶۲ در جشنواره‌ی ونیز به نمایش درآمد، و جایزه‌ی شیرطلایی را گرفت. تارکوفسکی جوان‌ترین سینماگر شوروی بود که جایزه‌ای با این اهمیت را از آن خود می‌کرد. او برای گرفتن جایزه به ایتالیا سفر کرد. دو هفته هم به سان‌فرانسیسکو در ایالات متحد رفت. یک بار دیگر هم در ۱۹۸۴ سفر کوتاهی به آمریکا رفت. او نوشته: «تا پیش از ساختن **کودکی _ایوان_** احساس نمی‌کردم که کارگردان سینما هستم، و سینما به صورت یک ضرورت قاطع برایم مطرح نبود. فقط پس از این فیلم بود که دانستم دیگر ناگزیرم که در سینما کار کنم».[1]

در سال ۱۹۶۲ تارکوفسکی به شیوه‌ی پدرش همسر خود ایرما راش و پسرش آرسنی را که در همان سال به دنیا آمده بود ترک کرد. تارکوفسکی و ایرما در ۱۹۵۷ در دانشکده‌ی سینمایی با هم آشنا شده و در ۱۹۶۰ ازدواج کرده بودند، و در خیابان کالاشنیکُفسکی زندگی می‌کردند. ایرما (بازیگر نقش مادر در **کودکی _ایوان_** و دخترک لال در **_آندری روبلف_**) هم از

1. *ibid*, p.88.

نظر جسمانی و هم از نظر اخلاقی شباهت زیادی به مادر تارکوفسکی داشت. آن‌ها دو سال بعد از هم جدا شدند. علت جدایی هم آشنایی تارکوفسکی با لاریسا پاولونا یگورکین بود. لاریسا منشی صحنه در *آندری روبلف* بود. ایرما رابطه‌ی دوستانه‌ی خود را با مادر و خواهر تارکوفسکی حفظ کرد. آشکارا همسر دوم هرگز محبوبیت او را نزد آن‌ها نداشت. خود ایرما تعریف کرده که مادر تارکوفسکی به او گفته بود: «تو هم مثل من آزاد و کمی دیوانه هستی». اما تارکوفسکی ظاهراً دلباخته‌ی همسر دوم بود. البته، شواهد و خاطرات برخی از دوستان تارکوفسکی نشان می‌دهند که زندگی تارکوفسکی با لاریسا (آن‌ها در ۱۹۷۰ به طور رسمی ازدواج کردند) هم آسان نبود. بارها در برابر دیگران اختلاف‌های‌شان ظاهر شده، و حتی به یک‌دیگر پرخاش کرده بودند. شاید در *آینه*، این اعتراف‌نامه‌ی تارکوفسکی، رابطه‌ی راستین او و لاریسا آشکار شده باشد. آن‌ها در آپارتمان مادر لاریسا زندگی می‌کردند، و تارکوفسکی داچایی در روستای میاسنویی نزدیک مسکو ساخت، و همواره از آن به عنوان «خانه»ی خود یاد می‌کرد.

چهار سال پس از *کودکی ایوان* تارکوفسکی *آندری روبلف* را ساخت. این فیلم از همان آغاز مورد انتقاد نویسندگان حکومتی قرار گرفت، و روشن بود که دستگاه سانسور با آن راه نخواهد آمد. فیلم هرگز به طور رسمی به جشنواره‌ای فرستاده نشد، نزدیک پنج سال در توقیف ماند، و سرانجام پس از سانسور بخش‌هایی در سال ۱۹۷۱ در روسیه به نمایش درآمد. یک دلال فیلم روس تبار به نام بوریس گورویچ فیلم را خرید، و در جشنواره‌ی کن ۱۹۶۹ فقط یک بار به نمایش درآمد. فیلم برنده‌ی جایزه‌ی ویژه‌ی ناقدان شد، و بسیاری از نویسندگان و ناقدان از آن به عنوان یک شاهکار یاد کردند. با وجود این فیلم در طول دو سال بعد هم‌چنان در شوروی

توقیف بود. *کودکی ایوان* و *آندری روبلف* فیلم‌های زیبا و بزرگی هستند، اما هنوز به طور کامل بیان جهان هنری تارکوفسکی محسوب نمی‌شوند. از این نظر با ***خانم‌های جنگل بولونی*** و ***خاطرات کشیش روستای روبر برسون*** قابل قیاس‌اند. با **سولاریس** جهان تارکوفسکی شکل گرفت. این فیلم در واقع **یک محکوم به مرگ می‌گریزد** اوست. در این فیلم است که بسیاری از درون‌مایه‌های اصلی و شگردهای بیانی تارکوفسکی مطرح شدند. **سولاریس** در ۱۹۷۲ ساخته شد، و به صورت غیر رسمی پس از جدالی سخت با بوروکراسی شوروی، به جشنواره‌ی کن راه یافت. نسخه‌ی اصلی و کامل آن در ۱۹۸۲ در خارج از شوروی نمایش داده شد. این نسخه حدود دوازده دقیقه بیش از نسخه‌ی رایج طول می‌کشید. **سولاریس** حادثه‌ای بزرگ در هنر روسیه‌ی سده‌ی پیش است. تارکوفسکی دیگر فقط به سرکوب و استبداد حاکم در شوروی معترض نیست، بل دامنه‌ی اعتراض او به تلقی انسان مدرن از پیشرفت مادی و فهم ناکامل او از آزادی نیز کشیده شده است. **سولاریس** نخستین بیان‌نامه‌ی سینماگر در انتقاد به مدرنیته و اعلام ضرورت تبارشناسانه‌ی فهم بحران روزگار نو و درک نقطه‌ای است که انحراف و تباهی از آن آغاز شده است. در عین حال، فیلم تارکوفسکی از طرح تازه‌ای که باید انداخت، یاد می‌کند و همین موجب واکنش خشمگین بوروکرات‌های مسکو شده بود.

تارکوفسکی در ۱۹۷۴ *آینه* را ساخت. *آینه* شرح کودکی او و زیباترین حدیث نفس تاریخ سینماست. در این فیلم برای نخستین بار یک سینماگر محصور در شوروی از «من» سخن گفت. این روایت زندگی یک فرد است. فرد چنان که به راستی وجود دارد و نه به عنوان نماد یک طبقه، یا یک ملت، یا یک ایدئولوژی. خود تارکوفسکی نوشته که با ساختن این فیلم راز زندگی اندوه‌بارش را دریافته، و گویی باری را از دوش خود

برداشته است. او با شادی‌ای پنهان‌ناشدنی نوشته: «زنی از شهر گورکی برای من در نامه‌ای نوشت که به خاطر *آینه* از شما تشکر می‌کنم... کودکی من نیز همچون کودکی شما گذشت. اتاق ما هم تاریک بود، و چراغ روغنی ماهم خاموش می‌شد... من انتظار بازگشت مادرم را از سر کارش داشتم، می‌دانید؟ در آن تاریکی سینما، من برای نخستین بار در زندگی‌ام احساس کردم که تنها نبوده‌ام» و باز: «کارگری از کارخانه‌ای در لنین‌گراد به من نوشت: من نمی‌توانم درباره‌ی *آینه‌ی* شما بنویسم، چراکه با آن زندگی کرده‌ام»[1] تارکوفسکی در ***دفتر خاطره‌ها*** (۱۲ دسامبر ۱۹۷۹) از یک سخنرانی خود در کازان پایتخت تاتارستان یاد کرد که شنوندگان جوانش در پایان از او پرسش‌هایی کتبی داشتند. یکی نوشته بود: «*آینه* به گمان من بهترین فیلم شماست. فیلمی است درباره‌ی زندگی. راست‌گوترین فیلم درباره‌ی زندگی است. چگونه چنین راحت به مرموزترین، پیچیده‌ترین، و باشکوه‌ترین جنبه‌های زندگی راه یافته‌اید؟».[2]

آینه در شرایط دشواری ساخته شد. سانسور شوروی محدودیت‌های زیادی برای کار تارکوفسکی فراهم آورده بود. سرانجام او موفق شد که بیشتر حمله‌ها را دفع کند. اما به بهایی سنگین برای خود و خانواده‌اش.[3] از همان آغاز، نمایش *آینه* در شوروی از سوی نشریه‌های دولتی و نویسندگان حکومتی مورد شدیدترین حمله‌ها قرار گرفت. فیلم را از آثار

---

1. *ibid*, p.10.

2. A. Tarkovski, *Journals 1970-1986*, p.209.

۳. شرح مفصلی از دشواری‌های ساختن آینه در دو منبع زیر یافتنی است:
ص. یزدانیان، «تاریخ هنرمند» در: *ماهنامه‌ی فیلم*، ش ۱۹۷، آذر ۱۳۷۵.
ا. تارکوفسکی، *آینه به روایت صفی یزدانیان*، تهران، ۱۳۷۷، صص ۱۱۵-۸۵. و نیز بنگرید به:
A. Tarkowskij, *Der Spiegel, Die Novelle und das Arbeitstagebuch zum Film*, Berlin, 1993.

«رده‌ی سوم» شناختند. رده‌ای که آثار مبتذل در آن جای می‌گرفتند، و این فیلم‌ها را در سینماهای کوچک حومه‌ی شهرها، آن هم فقط در یک نوبت یک هفته‌ای نمایش می‌دادند. *آینه* در آن زمان در مسکو نمایش داده نشد و در سینمای کوچکی در حومه‌ی لنین‌گراد (سن پترزبورگ کنونی) به نمایش درآمد. نشریه‌ی *Iskusstvo Kino* میزگردی تشکیل داد و در آن باسکاگف رییس کمیته‌ی دولتی سینمای شوروی گفت که *آینه* فیلمی سرآمدگراست و سینما بنا به گوهر خود نمی‌تواند هنری سرآمدگرا باشد. ده سال بعد سرگی بوندارچوک با همین لحن به *نوستالگیا* حمله کرد و آن را «ضد مردمی» نامید. سیزوف رییس مُسفیلم که پیش‌تر رییس پلیس مسکو بود، و گریگوری چوخرای فیلم‌ساز حکومتی نیز به «منش سرآمدگرایانه‌ی *آینه*» تاختند. در حالی که هر دوی آن‌ها از اعضاء حزب سرآمدگرای کمونیست بودند! تارکوفسکی دیگر سال‌ها بود که به این چنین حمله‌هایی عادت کرده بود. خودش با شوخ‌طبعی در ۱۸ فوریه‌ی ۱۹۷۶ در *دفتر خاطره‌ها* ضرب‌المثلی چینی را آورده است: «یک انسان بزرگ، در حکم فاجعه‌ای برای عوام است».[1]

البته که *آینه* از جانب حکومت به جشنواره‌ی کن فرستاده نشد، و از راه دلال‌های اروپایی به بازارهای سینمایی کشورهای اروپایی راه یافت. این دلال‌ها به تارکوفسکی کاری نداشتند، و از مسیرهای اداری فاسد پیش می‌رفتند. هیچ دستگاه سانسور فکر، بیان و هنر نیست که فساد در آن راه نیابد. *آینه* در فوریه‌ی ۱۹۷۸ در چند سینمای پاریس نمایش داده شد. چند ماه بعد در NFT لندن هم به نمایش درآمد. و در آن زمان چهارسال از ساخته‌شدنش می‌گذشت. از ۱۹۷۹ روش دستگاه حکومتی نسبت به *آینه*

1. A. Tarkovski, *Journals 1970-1986*, p.134.

(که خارج از شوروی ستایش‌های فراوانی را برانگیخته بود) دگرگون شد، و فیلم را در سینماهای شوروی نمایش دادند.

در پاییز ۱۹۷۶ تارکوفسکی نمایش **هملت** شکسپیر را در تآتر دولتی مسکو کارگردانی کرد. در این نمایش سولونیتسین در نقش هملت و تره‌خووا در نقش گرترود ظاهر شدند. آن زمان تارکوفسکی از شدت حمله‌های به ***آینه*** چندان آزرده شده بود که می‌گفت دیگر فیلم نخواهد ساخت. از آغاز ۱۹۷۷ به طور هم‌زمان چند فیلم‌نامه نوشت. ***هوفمانیانا*** طرحی بر اساس زندگی هوفمان، و بخش‌هایی منتشرناشده از فیلم‌نامه‌ی ***ابله*** بر اساس رمان داستایفسکی را نوشت. سرانجام داستانی نوشته‌ی دو برادر که مشهورترین نویسندگان داستان‌های علمی ـ خیالی روسیه بودند، یعنی بوریس و آرکادی استروگاتسکی توجه او را به خود جلب کرد. این داستان ***گردش کنار جاده*** نام داشت که تارکوفسکی عنوان ***استاکر*** را برای آن برگزید. در زبان روسی برابر دقیقی برای لفظ انگلیسی to stalk وجود ندارد. این فعل دارای معناهای «آهسته اما با گام‌های بلند پیش رفتن» و «هم‌چون جانوری کمین کردن و خزیدن»، و به یک معنای خاص «راه را نشان دادن» است. در فیلم‌نامه استاکرها راه‌نماهایی هستند که با وجود ممنوعیت شدید حکومتی کسانی را به داخل منطقه‌ی ممنوع می‌برند. یکی از آن‌ها شخصیت اصلی فیلم است که ما او را نه به نام اصلی‌اش بل به نام «استاکر» می‌شناسیم. بخش اصلی مواد فیلم‌برداری‌شده‌ی این فیلم در جریان کار در لابراتوار از بین رفت و تارکوفسکی آن را یک بار دیگر فیلم‌برداری کرد. این فیلم هم به طور رسمی به بازارهای خارج راه نیافت. اما شرکتی هلندی آن را خرید و برای نخستین بار در جشنواره‌ی روتردام، و نیز در آمستردام، به نمایش درآمد. سپس به جشنواره‌ی ونیز راه یافت.

مهاجرت و مرگ

استاکر آخرین فیلمی بود که تارکوفسکی در اتحاد شوروی ساخت. و نیز واپسین فیلم او بود که سولونیتسین بازیگر و دوست محبوبش در آن شرکت داشت. او می‌خواست به پیشنهاد و با همکاری تونینو گوئرا، و با بازی سولونیتسین در ایتالیا بسازد. برای تهیه‌ی مشترک این فیلم مذاکره‌ای هم میان سوویت فیلم و تلویزیون ایتالیا صورت گرفته بود. کار که شروع شد نظر بوروکرات‌های مسکو عوض شد. آشکارا در هراس بودند که فیلم از نظارت آنان خارج شود. قرارداد را یک‌جانبه فسخ کردند، و خسارت مالی را هم پرداختند. تارکوفسکی در ایتالیا باقی ماند و ساختن فیلم را با سرمایه‌ی دو شرکت ایتالیایی ادامه داد. دولت شوروی هم اجازه‌ی خروج به خانواده‌ی او نداد. مبارزه بر سر حق خروج آن‌ها آغاز شد. به تدریج همسر تارکوفسکی اجازه یافت که به ایتالیا برود، اما پسر کوچک تارکوفسکی، آندریوشا که در آن زمان فقط سیزده سال داشت، گروگان مسکویی‌ها باقی ماند. تارکوفسکی فیلم خود را با عنوان روسی «نوستالگیا» به پایان برد. فیلم با همین عنوان روسی در جهان به نمایش درآمده است. هم‌زمان با ساختن **نوستالگیا** فیلمی کوتاه با نام **زمانِ سفر** ساخته شد در شرح مکان‌یابی، که کوشش تارکوفسکی و گوئرا را برای یافتن فضاهای دلخواه‌شان در **نوستالگیا** نشان می‌دهد. تارکوفسکی نزدیک سی‌ینا روستایی یافت همانند روستای روسی مورد نظرش و به روش معمول خود این را معجزه‌ای نام داد. به میچل گفت: «بخت من بلند است. خانه‌ای در توسکانی یافتم بارها جالب‌تر از خانه‌ای که در مسکو در نظر داشتم. چقدر خوشبختم که این گوشه‌ی دنج روسی را در ایتالیا یافته‌ام».[1]

---

1. *Sight and sound*, winter 1982, p.55.

سکانس‌های روسی با یافتن مکان مورد نظر تارکوفسکی فیلم‌برداری شدند، و کار به پایان رسید. فیلم در جشنواره‌ی کن در ۱۹۸۳ به نمایش درآمد، و تارکوفسکی جایزه‌ی ویژه‌ی هیات داوران را همراه با روبر برسون (برای فیلم ***پول***) دریافت کرد.

پس از ***نوستالگیا*** تارکوفسکی در ایتالیا اقامت گزید. سفری به فرانسه رفت، و نیز در پاییز ۱۹۸۳ در کاونت گاردن لندن اپرای **بوریس گودنف** اثر مودست موسورسکی بر اساس شعرهای پوشکین را کارگردانی کرد، و آن را به رهبری ارکستر دوستش کلودیو آبادو، و طراحی لباس و صحنه‌ی نیکلای دوی‌گوبسگی بر صحنه برد. در کارگردانی هنری این اپرا، تارکوفسکی به عمد سویه‌های سیاسی اپرا را برجسته کرد. کلودیو آبادو رهبر بزرگ ارکستر است که پس از مرگ هربرت فون کارایان به رهبری ارکستر فیلارمونیک برلین برگزیده شد، و همواره یکی از دوستان نزدیک و از جمله ستایش‌گران تارکوفسکی بود. او پس از مرگ تارکوفسکی مجموعه‌ای از آثار لوییجی نونو، گیورگ کورتاگ، بتا فورر، و ولفگانگ ریم را که همه به خاطره‌ی تارکوفسکی تقدیم شده بودند، گرد آورد و به یاری «آنسامبل آنتون وبرن» اجرا کرد.[1] **بوریس گودنف** یگانه کار تارکوفسکی در زمینه‌ی هنر اپرا نبود، بل در ۱۹۸۵ به کارلو توماسی در طراحی صحنه و دکور ***هلندی سرگردان*** ریشارد واگنر یاری کرد، اما این کار به صحنه نرفت. در دهه‌ی ۱۹۹۰ بنا به دستورهای تارکوفسکی به همکارانش، و بر اساس فیلم‌های پشت صحنه و فیلم خود اپرای **بوریس گودنف**، این اثر در اپرای مسکو «تکرار شد»، و

---

1. L. Nono, G. Kurtàg, B. Furrer, W. Rhim, *Hommage à Andrei Tarkovsky*, Ensemble Anton Webern, Dir: C. Abbado, Deutsche Grammophon GmbH, Hambourg, CD Digital 437 840-2, 1986.

در دیوارکوب‌ها نام آندری تارکوفسکی یک بار دیگر به عنوان طراح صحنه آمد.

پس از اجرای اپرا در لندن، تارکوفسکی به ایتالیا بازگشت و به تدوین مجموعه‌ی فیلم‌نامه‌هایش پرداخت، و نخستین طرح *ایثار* یعنی «جادوگر» را نوشت. در عین حال، برای خروج خانواده‌اش از روسیه فعالیت کرد، و در چند کنفرانس مطبوعاتی شرکت کرد. با رسیدن همسرش تا حدودی شوق کار در او افزایش یافت، اما همچنان نگران «گروگان کوچک» در مسکو بود. تارکوفسکی تماسی با مهاجران روس نداشت و فقط معدودی از دوستانش را ملاقات می‌کرد که یکی مارینا ولادی بازیگر روس‌تبار فرانسوی بود. لاریسا یکی دو بار به روسیه بازگشت، به امید این که بتواند اجازه‌ی خروج آندریوشا را بگیرد. کار در غرب برای تارکوفسکی آسان نبود. به شرایط و نظام متفاوت عادت نداشت، می‌دید که اگر در شوروی نظارت دائمی حزب کار سازنده را محدود می‌کند، در غرب نظارت سرمایه‌ی تهیه‌کنندگان حاکم است. در گفت‌وگویی با ادل‌هایت که پس از مرگش منتشر شد، گفته بود: «به گمانم آن چه در آثار من موجب آزار مقامات می‌شود عقایدی که ابراز می‌کنم نیست، بل سویه‌ی هنری آثارم است. آن‌ها از این که هنوز چیزی به نام هنر وجود دارد دل‌آزرده‌اند. نیروی هنر است که مخالفت آن‌ها را برمی‌انگیزد، و نه نیروی عقاید. نیروی هنر که تابع اراده‌ی آدم‌ها و نظامی خاص نیست... در غرب اما آدم‌ها صد در صد ماتریالیست شده‌اند. موقعیت مالی بسنده است که به زندگی آن‌ها معنا بدهد. این جا سیاست، ایدئولوژی و پلورالیسم سویه‌ی معنوی زندگی را انکار می‌کنند».[1]

---

1. *Cahiers du cinéma*, fevrier 1987, p.40.

در آغاز سال ۱۹۸۵ تارکوفسکی به پاریس رفت. آن جا هم یک کنفرانس مطبوعاتی برقرار شد، و او خواستار صدور اجازه‌ی خروج پسرش از شوروی شد. متون روسی و آلمانی کتابش منتشر شدند و به سرعت برگردان‌های انگلیسی و فرانسوی آن‌ها نیز آماده شدند. تابستان در جزیره‌ی گوتلند سوئد فیلم *ایثار* را ساخت. در ۱۹ ژانویه‌ی ۱۹۸۶ سرانجام مقامات شوروی گروگان شانزده ساله را آزاد کردند. آندریوشا در پاریس به پدر و مادرش ملحق شد. بهار ۱۹۸۶ نخستین مرور بر آثار کارهای تارکوفسکی در مسکو برگذار شد. *ایثار* به جشنواره‌ی کن رفت و جایزه‌ی ویژه‌ی هیات ناقدان جشنواره را از آن خود کرد. اما تارکوفسکی نتوانست درمراسم اهدای جایزه شرکت کند. پسرش به جای او جایزه را دریافت کرد. تارکوفسکی به سرطان ریه گرفتار آمده بود، و تا پایان سال در بیمارستان‌هایی در فرانسه، ایتالیا و آلمان بستری بود. از پایان تابستان *ایثار* به تدریج در سینماهای اروپا و آمریکا نمایش داده شد. اینگمار برگمان آن را وصیت‌نامه‌ی معنوی هنرمندی بزرگ خواند. در ۱۹۸۸، پس از مرگ تارکوفسکی، «انجمن بین‌المللی آندری تارکوفسکی» در فرانسه ایجاد شد. پایه‌گذاران آن روبر برسون، میستی‌سلاو روستروپوویچ، لاریسا تارکوفسکایا، و کریستف زانوسی بودند. در ۱۹۸۹ آرسنی تارکوفسکی درگذشت. یک سال بعد نمایشگاهی از آثار و اسناد آندری تارکوفسکی در پاریس برگذار شد. در ۱۹۹۶ آندری تارکوفسکی پسر دوم او (همان آندریوشای *دفتر خاطره‌ها*) فیلمی ساخت به نام *یادمان‌ها* درباره‌ی پدرش.

در پاریس تارکوفسکی در خانه‌ی دوستانش مارینا ولادی و کریستف زانوسی به سر برد. ساعت دو صبح ۲۹ دسامبر ۱۹۸۶ تارکوفسکی دربیمارستان هارتمن در نویی پاریس درگذشت. او را در گورستان

ارتدکس‌ها در سنت ژنویو دوبوآ در حومه‌ی پاریس به خاک سپردند. سوم ژانویه‌ی ۱۹۸۷، نخست در کلیسای الکساندر نوسکی خیابان دارو در پاریس مراسم دینی انجام شد. همسر، پسر، تنی چند از دوستان نزدیک، و مسوولانی از حکومت فرانسه برای بدرود با او آمده بودند. میان این جمع پیرمردی سپیدموی هم حضور داشت، و او روبر برسون بود. روزی یخ‌بسته در اوج زمستانی که سرمایش مانند نداشت. روستروپوویچ مهاجر دیگر روس، با ساز جادویش، ویولونسل، سارابانْدی از سوییت دوم باخ را بر مزار دوست نواخت.

تارکوفسکی پنجاه و چهار سال داشت. سه سال آخر را مثل گیاهی سپری کرده بود که دیگر ریشه در خاک خویش ندارد:

«دوستان خبر
جز رویای شما نیستم دیگر»
مارینا تسه‌تایوا

پیوست ۲

برگزیده‌ی دفتر خاطره‌ها

متن برگزیده و بسیار کوتاه‌شده‌ی *دفتر خاطره‌های* تارکوفسکی به سرپرستی همسرش، و با نامی که خود تارکوفسکی برای آن برگزیده بود یعنی «شهادت‌نامه»، به روسی و آلمانی منتشر شد، اما برگردان انگلیسی با عنوان *زمان درون زمان* چاپ شد، و برگردان فرانسوی هم عنوان ساده‌ی *دفتر خاطره‌ها ۱۹۸۶-۱۹۷۰* را یافت.[۱] من به مناسبت ششمین سالگرد مرگ تارکوفسکی بخش‌هایی از این کتاب را از متن انگلیسی، به فارسی برگرداندم، و در *ماهنامه‌ی فیلم*، با عنوانی که خود برگزیدم یعنی «امید بازیافته» منتشر کردم.[۲] این‌جا آن برگزیده را با یادداشت‌های دیگر او همراه، و کل متن را با برگردان فرانسوی مقایسه و دقیق‌تر کرده‌ام.

---

1. A. Tarkovski, *Time Within Time, The Diaries*, trans. K. Hunter-Blair, Seagull, Calcuta, 1991.

A. Tarkovski, *Journals 1970-1986*, trans. A. Kishilov, Cahiers du cinéma, Paris, 1993.

۲. آ. تارکوفسکی، «امید بازیافته»، ترجمه‌ی ب. احمدی، در: *ماهنامه‌ی فیلم*، ۱۲۱، ویژه‌ی نوروز ۱۳۷۱، صص ۶۶-۶۲.

۱۹۷۰

۱۵ اوت

۷ اوت ۱۹۷۰ در ساعت هجده و بیست و پنج دقیقه لاریسا پسری به دنیا آورد: آندریوشا. زایمان لاریسا یک ماه تاخیر افتاد، اما دشوار نبود. امروز آن‌ها به خانه آمده‌اند، و [چون شب از نیمه گذشته پس] شاید بهتر است که بنویسم دیروز آمدند. آندریوشا هفت‌روز دارد، اما شبیه بچه‌های یک ماهه است، خیلی باهوش است، و گریه نمی‌کند.

۵ سپتامبر

آندریوشا صبح‌ها می‌خندد. حقیقت چیست؟ مفهوم حقیقت چیست؟ حقیقت در ژرفای خود، چیزی انسانی است که با بیان عینی، فراانسانی و مطلق تعریف نمی‌شود. اگر انسانی است پس محدود است، و به طور کامل در چارچوب فضای زندگی آدمی جای دارد. فاصله‌ی میان انسان و جهان قابل تصور نیست. حقیقت نیز چنین است... لائودزه گفته: «قدرت‌مندترین چیزهای این جهان را نمی‌توان دید، شنید یا لمس کرد»... انسان باید آرمانی داشته باشد تا بتواند بدون آزردن دیگران زندگی کند. آرمانی معنوی، هم‌چون مفهومی اخلاقی از قانون. اخلاق در دل ماست، و اگر نباشد درهم می‌شکنیم.

۱۰ سپتامبر

آندریوشا لبخند می‌زند و می‌گوید «گوگو». چیزها را با چشم دنبال می‌کند و حتی سرش را برمی‌گرداند. صورتش شبیه دوپی در سفید برفی والت‌دیسنی است.

۱۹۷۱

۱۲ ژوییه

چقدر دلم می‌خواهد «روز روشنِ روشن» را بسازم. به یقین ترکیبی خواهد بود از فیلم رنگی و سیاه و سفید. بخش رنگی از آنِ خاطره است.

۱۰ اوت

فرصت نوشتن نداشتم. **سولاریس** خیلی دشوارست. از برنامه عقب افتاده‌ایم. ناچاریم که تا پایان سال تمامش کنیم. باید در حال فیلم‌برداری بخش‌های پیش‌تر فیلم‌برداری شده را هم تدوین و صداگذاری کنم. خدایا، این روزها کار کردن در «مُسفیلم» چه عذابی است. هیچ نمی‌شود آن را وصف کرد. در جشنواره‌ی مسکو خانم بئاتا ویژنفسکی به من توصیه کرد که به لهستان بروم و آن‌جا فیلم بسازم. اما مگر اجازه‌ی خروج خواهند داد؟ مدام با یوسُف [فیلم‌بردار **سولاریس**] بگومگو دارم. کار با او هر دم سخت‌تر می‌شود. این هفته باید به زوینگورود برویم و تا پایان تابستان به ژاپن.

۲۳ اکتبر

دیروز کمیته‌ی هنری برای دیدن مواد فیلم‌برداری‌شده‌ی [**سولاریس**] جلسه‌ای داشت. گفتند که از فیلم راضی هستند. یکی دو نفر به دلایلی از حرف‌های گرینکو خوششان نیامد. اما در مجموع خوب بود. از کار یوسُف و طراحی لباس‌ها تعریف کردند. ولودیا نامُف گفت: «اثری عالی است در حد ضوابط جهانی». او نمی‌فهمد که فیلم بالاتر از ضوابط جهانی است. امروز لارا، آندریوشا و مادر بزرگش را از روستا خواهد آورد. خدایا، چقدر دلم برای این پسر تنگ شده است!

۱۹۷۲

۱۲ و ۱۳ ژانویه

سیزوف دیروز دستور داده که باید سی و پنج مورد **سولاریس** عوض شود. گفته که این مورد خیلی سخت‌تر از مورد **روبلف** است. [فهرست مواد می‌آید]. فهرست با این عبارت پایان می‌گیرد: «دیگر موردی نیست». البته به زودی موارد دیگری هم پیدا خواهد شد. این شکلی از اعلام جنگ است. اما چه فکر کرده‌اند؟ می‌خواهند که من با تغییرها مخالفت کنم؟ به چه دلیل؟ آیا فکر می‌کنند که راه خواهم آمد؟ اما خودشان خوب می‌دانند که تغییری در کار نخواهد بود! نمی‌فهمم...

۲۱ ژانویه

هیچ‌کدام از تغییرها از جنبه‌ی عملی هم ممکن نیستند. اصلاً نمی‌دانم که وقتی چنین پیشنهادهایی می‌دهند چه چیزی از مغزشان می‌گذرد.

۱۹۷۳

۲۹ ژانویه

سولاریس در تاریخ پنجم فوریه در سینماهای مسکو به نمایش درخواهد آمد. نخستین نمایش در سینمای «میر» خواهد بود، و نه در سینماهای «اکتبر» و «روسیه»! مسوولان فیلم را در حد بهترین سینماها ندانسته‌اند. بدبخت‌ها بروند همان آشغال گراسیموف را در سینمای «روسیه» ببینند. من هم البته، انتظاری از آن‌ها ندارم. اما، روز نخستین نمایش نخواهم رفت. من کار خودم را انجام داده‌ام. چه باک؟ آن‌ها به من نیازی ندارند. آدم باید همواره بالاتر از آن‌ها باشد. از همه چیز گذشته، من تارکوفسکی هستم. تارکوفسکی فقط یکی است. برخلاف گراسیموف که نامش با یک لشکر مترادف است.

نقش من این است که فیلم خودم را بسازم، البته اگر حضرات اجازه بدهند، و وارد بازی آدم‌هایی که خودشان را هنرمند می‌خوانند، نشوم. اصلاً برای روشن شدن وضعیت خودم باید «روز روشنِ روشن» را بسازم (هنوز عنوان فیلم را به دقت مشخص نکرده‌ام). اثر سینماتوگرافیک پیش از هرچیز اثری است که نمی‌تواند به هیچ شکل هنری دیگری بیان شود. سینما آن است که فقط با ابزار سینما ساخته شود، هیچ چیز جز سینما.

۳۰ دسامبر

کوروساوا را در استودیوی مُسفیلم دیدم. ما با هم نهار خوردیم. اوضاعش جور نیست. به او حتی فیلم کداک نداده‌اند و در عین حال می‌کوشند تا قانعش کنند که فیلم‌های خام شوروی معرکه‌اند. دیگر باید مطمئن شده باشد که این‌جا همه به او دروغ می‌گویند.

۳۱ دسامبر

هدف من این است که سینما را هم‌ردیف دیگر شکل‌های بیان هنری کنم. یعنی آن را در ردیف موسیقی،ادبیات، شعر و غیره قرار دهم. نباید هیچ شکل پیروی از متن ادبی *ابله* در برداشت سینمایی ما مطرح باشد. فیلم نباید یک بازسازی ادبی از جزییات پیرنگ رمان باشد. ما باید ایده‌ها، پیشبرد صحنه‌ها، و اندیشه‌های مولف (یعنی کارگردان) را تحقق دهیم.

۱۹۷۴

۳ ژانویه

۱. چشم‌انداز محبوب؟: شامگاه، تابستان، مه.
۲. فصل؟: پاییز، وقتی هوا بارانی نیست، آفتابی.
۳. اثر موسیقی؟: *انجیل به روایت یوحنای قدیس* باخ.

۴. داستان کوتاه یا بلند روسی؟: ***جنایت و مکافات*** [داستایفسکی]، ***مرگ ایوان ایلیچ*** [تولستوی].

۵. داستان خارجی؟: ***دکتر فاستوس*** [توماس مان]

۶. داستان کوتاه روسی؟: «در آفتاب» بونین

۷. داستان کوتاه خارجی؟: موپاسان، و «تونیو کروگر» توماس مان.

۸. رنگ؟: سبز.

۹. شاعر؟: پوشکین.

۱۰. کارگردان روسی؟: هیچ‌کدام.

۱۱. کارگردان خارجی؟: برسون.

۱۲. آیا کودکان را دوست دارید؟: خیلی.

۱۳. رانه‌ی طبیعی یک زن چیست؟: تسلیم، فرمان‌برداری به نام عشق.

۱۴. و رانه‌ی مرد؟: آفرینش.

۲۲ آوریل

ر. بالاییان دوست سریوشا پاراجانف این‌جا بود. همراه با شکلوفسکی نامه‌ای خطاب به شتشربیتسکی فرستادیم: «به دبیر اول کمیته‌ی مرکزی حزب کمونیست اوکراین، رفیق و. و. شیشربیتسکی. ما در نشریه‌ی «شامگاه کیف» مقاله‌ای با امضاء رییس پلیس شهر کیف درباره‌ی «جنایت‌های سرگی پاراجانف» خواندیم. تا آن‌جا که ما می‌دانیم بنا به سنت حقوقی، نمی‌توان کسی را پیش از اثبات اتهام جنایت‌کار خواند. ما امضاءکنندگان این نامه در سینمای شوروری کار می‌کنیم و زندگی‌مان به عنوان هنرمند آسان نمی‌گذرد. به نظر ما نیروی آفریننده‌ی سرگی پاراجانف در اوج است، نیرویی که متاسفانه به کار نمی‌رود. جای تاسف است که در کارنامه‌ی بسیاری از سینماگران شوروی فیلم‌های اندکی

یافتنی است. در طول ده سال گذشته سرگی پاراجانف فقط توانست دو فیلم بسازد. *سایه‌های نیاکان فراموش‌شده* و *رنگ انار*. این فیلم‌ها بر سینمای اوکراین و سینمای جهان تاثیر گذاشته‌اند. ما با اتهام‌هایی که علیه پاراجانف ارائه شده‌اند آشنا نیستیم، اما خودمان را مسوول سرنوشت او به عنوان یک هنرمند بزرگ می‌دانیم. در این کشور آثار ژیگا ورتوف برای سالیان طولانی انکار شدند، و به آثار سرگی آیزنشتاین فقط پس از جابه‌جایی در مدیریت هنری «اعاده‌ی حیثیت» شد. فیلم‌های زیادی ساخته می‌شوند، اما فقط معدودی از فیلم‌ها از آزمایش زمان سربلند بیرون می‌آیند. ما مسوول سینمای جهانی هستیم. ما از دادگستری شوروی می‌خواهیم که از این هنرمند بسیار بزرگ دفاع کند. ما به او و توان هنری او نیاز داریم. در سینمای جهان انگشت‌شمارند افرادی که هم‌ارز او به حساب آیند.

۲۷ ژوئن

دیشب خواب دیدم که مرده‌ام. با وجود این می‌توانستم که ببینم و حتی احساس کنم که چه چیز در اطرافم اتفاق می‌افتد. احساس می‌کردم که لارا و برخی از دوستانم در کنارم هستند. اما من نه قدرتی داشتم و نه اراده‌ای. فقط شاهد مرگ خودم بودم و جسدم را می‌دیدم. مهم‌تر در این رویا چیزی را تجربه می‌کرد که مدت‌هاست از یادش برده‌ام، و زمانی طولانی است که دیگر بر من رخ نداده است. حس می‌کردم که هرچه هست واقعیت است و نه کابوس. این احساس بسیار نیرومند است. موجی از اندوه روحت را در بر می‌گیرد، گونه‌ای حس ترحم بر خویشتن. و این دل‌سوزی چندان قدرت‌مندست که گویی درد از آنِ کسی دیگر است و من فقط شاهدی از بیرونم. خارج از بندهایی که در زندگی به کار می‌آیند.

گویی زندگی گذشته، زندگی کودکی است بی‌تجربه‌ی زندگی گذشته. زمان می‌ایستد و ترس از بین می‌رود. این گونه‌ای باخبری از جاودانگی است. ناگاه زنده شدم و کسی هم تعجب نکرد. همه خارج شدند جز من که نمی‌توانستم تکان بخورم.

۲۵ دسامبر

موفقیت *آینه* یک بار دیگر به من نشان داد که آن حدس اوّلیه‌ام درست بود. عاطفه‌هایی که به طور فردی تجربه شده باشند، در روایت سینمایی اعتباری استثنایی دارند. سینما شاید شخصی‌ترین هنرها باشد. نزدیک‌ترین و خصوصی‌ترین هنرها. در سینما حقیقتِ شخصی مولف چندان قدرت‌مندست که تماشاگران باورش می‌کنند.

۱۹۷۵

۴ ژانویه

یک فکری به کله‌ام زده. چطور است که شخصیت اصلیِ گردش [استاکر] به جای مرد، یک زن باشد؟

۱۱ آوریل

آینه در دو سینما («ویتیاز» و «چاگانکا» در خیابان چریُموشکی) نمایش داده شد. بدون تبلیغ و بدون دیوارکوب. لابد برای این که بدانند در خود چه میزان استقبال خواهد داشت! در تمام نمایش‌ها بلیط پیدا نمی‌شد. و برای نخستین بار (دست کم من تا به حال چنین موردی را نشنیده بودم) تماشاگران کف زدند. هنوز پاسخی درمورد *ابله* نداده‌اند.

۱۴ اکتبر

تقریباً به پایان فیلم‌نامه‌ی *هوفمانیانا* رسیده‌ام. آن را برای لاریسا خواندم. خیلی خوشش آمد. فقط مساله این است که چه کسی آن را بسازد. آیا کسی پیدا می‌شود که بتواند آن را بسازد؟ هنوز باید یک اپیزود مهم را بنویسم. نمی‌دانم چگونه. اما برای ایجاد تعادل در کل اثر اپیزود مهمی است.

۱۹۷۶

۱۹ فوریه

دیشب خواب بسیار بدی دیدم. برای جرم کوچکی به زندان فرستاده شده بودم. با این که می‌دانستم مساله خیلی جدی نیست اما نگران بودم که به قراردادهای خارجی‌ام مربوط شود. زندان جایی بیرون شهر بود. به زندان این روزها زیاد شباهت نداشت. زندان من مثل زندان‌های پیش از جنگ و سال‌های فوری پس از جنگ خارج شهر بود. بعد، ناگهان خود را در خارج از زندان یافتم. مثل *عصر جدید* چاپلین. ترسیدم و عقب زندان می‌گشتم. در آن محله‌ی عقب‌افتاده گم شده بودم. مردی دوست‌داشتنی راه را به من نشان داد. بعد مارینا را دیدم. شاید هم او را پیش از آن مرد جوان دیده بودم. مارینا مرا شناخت و با هم در خیابان راه رفتیم. مرا به گریه انداخت چون گفت که مامان به خوبی می‌داند که چه بلایی بر سر من آمده است. در صورتی که من به کسی چیزی نگفته بودم. بعد، من بدجور عصبانی شدم و با مارینا بداخلاقی کردم، و از پلکانی که بالای آن یک مجسمه‌ی لنین بود فرار کردم. سرانجام با خوشحالی راه ورود به زندان را یافتم. روی آن هم علامت اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی بود. نگران بودم که چگونه مرا خواهند پذیرفت. اما هر چه می‌شد بارها بهتر از وحشت بیرون زندان بود. به سوی در رفتم و بیدار شدم.

۱۹۷۷

۲۳ ژوئن. تالین

زندگی ما درست پیش نمی‌رود. انسان هیچ نیازی به جامعه ندارد. جامعه نیازمند اوست. جامعه یک سازوکار دفاعی است. گونه‌ای دفاع از خود. انسان برخلاف یک جانور ناتوان، باید در انزوا به سر ببرد، نزدیک به طبیعت، به حیوانات و به گیاهان. باید با آن‌ها رابطه یابد. برای من مدام بیشتر روشن می‌شود که ما باید روش زندگی خود را دگرگون کنیم. باید پذیرای زندگی شویم. باید به شکلی دیگر زیستن را آغاز کنیم. اما چگونه؟ پیش از هر چیز ما باید خود را آزاد و مستقل بدانیم، باید ایمان داشته باشیم، و عاشق باشیم. ما باید این دنیای بی‌اهمیت را رد کنیم، و برای چیزی دیگر زندگی کنیم. اما چگونه؟ چطور؟ کجا؟ این نخستین بدفهمی است. نخستین مانع.

۱۹۷۸

۲۰ سپتامبر

انسان زندگی درازی را پشت سر گذاشته، اما درباره‌ی مهم‌ترین چیزها یعنی معنای هستی خود، هیچ چیز نمی‌داند و هیچ اطمینانی هم ندارد. نکته و معما درست همین‌جاست.

۲۳ دسامبر

مدت‌هاست که هر دم قوی‌تر چیزی را احساس می‌کنم. ما در آستانه‌ی دورانی تراژیک ایستاده‌ایم و امیدهای‌مان، همه بر باد می‌روند. و این درست در روزهایی است که بیش از همیشه به آفریدن نیازمندیم. کار *استاکر* پیش می‌رود. موسیقی به زودی آماده خواهد شد. این فیلم برایم

تجربه‌ای تازه است. از یک سو شکلی ساده دارد، و از سوی دیگر از سنت و کارکردهای سینما گسسته است. کوشیده‌ام تا روش نگریستن به این روزگار را دگرگون کنم، به گذشته بازگردم، و سرچشمه‌ی آن همه خطا را دریابم که آدمیان مرتکب شده‌اند، خطاهایی که زندگی امروز ما را چنین ناروشن کرده‌اند. فیلم هم درباره‌ی هستی خدا در دل ماست، و هم درباره‌ی مرگ معنویت که نتیجه‌ی علم دروغین ماست. پس از *استاکر* «سفر به ایتالیا» [***نوستالگیا***] را خواهم ساخت.

۱۹۷۹

۵ ژانویه

لاریسا و من خیلی جدی، در فکریم که با تونینو [گوئرا] چه کنیم. ما دیگر نمی‌توانیم این چنین ادامه بدهیم. نمی‌دانم که ما چطور باید وام‌های خود را به محبت‌های او بپردازیم. از خودم می‌پرسم که چگونه *استاکر* را می‌سازم. آن‌ها بدون تردید طرح را نخواهند پذیرفت. مگر این که من تغییرات زیادی بدهم، که هر چه بخواهد اتفاق بیفتد من چنین کاری نخواهم کرد. مگر این که معجزه‌ای روی دهد. شاید بهتر است که حالا این طور فکر کنم که آن‌ها طرح را به سادگی قبول خواهند کرد، و هیچ مشکلی هم پیش نخواهد آمد. تنها چیزی که برای من باقی مانده ایمان و امید است. و مخالفت با هر شکل فهم عام. خب چه باید بکنم؟ یرماش به من اجازه نخواهد داد که به ایتالیا بروم و «سفر در ایتالیا» را بسازم. مگر این که من فیلم را مثله کنم. او حتی گفت که دیگر سرنوشت این فیلم در اختیار خود من است. و من اینجا فلج خواهم شد، بدون این که بتوانم کاری بکنم. فرض کنیم که فیلم‌های «آماتوری» خودم را بسازم. خب، آن‌ها را کجا تدوین کنم؟ این‌جا؟ در این صورت یک نسخه‌ی فیلم خام و یک

استودیوی صداگذاری هم خواهم داشت. این هم ممکن نیست چون مُسفیلم فیلم مرا تصاحب خواهد کرد. کسی به من اجازه‌ی خروج نخواهد داد مگر این که با تغییرات *استاکر* موافقت کنم. و این به معنای دو سال بدبختی خواهد بود. برای آندریوشا در مدرسه، و برای مارینا و مادر و پدر زندگی جهنم خواهد شد. چه می‌توانم بکنم؟ فقط دعا و ایمان داشتن. مهم‌ترین چیزها همین نماد است که به ما ارائه نشده تا درک کنیم، بل حس کنیم. ایمان داشتن به رغم همه چیز. ایمان داشتن. ما در یک ساحت به صلیب کشیده شده‌ایم. در حالی که جهان ساحت‌های بی‌شمار دارد. ما از این نکته باخبریم و نیز از ناتوانی‌مان در فهم حقیقت شکنجه می‌بینیم. اما چه نیازی به دانستن آن هست؟ ما نیازمند عشق و باور هستیم. ایمان دانایی است که به یاری عشق ممکن شده. این باغ می‌تواند به فیلم معرکه‌ای تبدیل شود! کافی است که مواد فراهم شوند. فقط باید فیلم بگیریم. من باید در مورد این که چگونه فیلم را بسازم، فکر کنم. زیرا باید در ماه‌های آوریل و مه فیلم‌برداری شود. من واقعاً باید فکر کنم و فکر کنم. و «اندیشه‌های دینی» چه خواهد شد؟ کجایند؟ در بارآوری کنش‌هایند؟ در غریزه‌ی آفریننده‌اند؟ فعلاً نکته روشن نیست.

۲۱ ژانویه

بیمارم و تب دارم. خواب مرگی نامنتظر را دیده‌ام. اگر خدا مرا به سوی خود بخواند آرزوی مراسم مذهبی کامل در کلیسا دارم و خفتن در گورستان دونسکوی. می‌دانم که دشوار اجازه بدهند. کسی گریه نکند! به جایی بهتر از اینجا رفته‌ام. فیلم بر اساس طرح‌هایم درباره‌ی صدا و موسیقی به پایان برسد. لوسیا [لودمیلا (لوسیا) فگانووا، تدوین‌گر فیلم‌های تارکوفسکی از *آندری روبلف* تا *استاکر*] سعی کند که سکانس

نهایی میخانه را بسازد. در «اتاق» متن جدیدی از دفترهای دخترک بیمار بیافزایید. آن متن قدیمی را هم که قرار بود پس از «رویا» به کار بیاید آن‌جا اضافه کنید. از آخرین نمای میخانه به تصویر دخترک (تصویر حتماً رنگی باشد) که بر شانه‌ی پدر نشسته کات کنید. صدای نفس‌کشیدن مهم است و آن را حفظ کنید. در سکانس نهایی در بستر، صدای ساشا را بلندتر کنید. آن نوار را در آخرین تصویر بگذارید. از ساشا کادانفسکی برای صدابرداری کمک بگیرید، او گوش موسیقی دارد. در فیلم هیچ تغییری ندهید! این آخرین درخواست من است! اولگا در کار خانه کمک کند. بیشتر کار کنید. تیاپا [آندریوشا] را غسل‌تعمید بدهید. یک نارون بر فراز گورم بکارید. چیزی را از تیاپا پنهان نکنید. همین.

۲۷ ژانویه

این سطرها را دوباره خواندم. عجب پرت و پلاهایی! لابد آن موقع خیلی تب داشتم. همین یادم هست که اطمینان داشتم که خواهم مرد. باید زود خوب شوم و فیلم را تمام کنم.

۱۰ فوریه

خدایا! تو را به خود نزدیک می‌یابم. احساس می‌کنم که دست بر سرم نهاده‌ای. آرزو دارم که دنیایت را چنان ببینم که تو آفریده‌ای، و انسان را چنان که تو خواسته‌ای. دوستت دارم و هیچ چیز از تو نمی‌خواهم. راستی فکر می‌کنم که *استاکر* بهترین فیلم من است. فیلمی است به خود مطمئن. نظر مثبت من درباره‌ی فیلم‌هایم مهم نیست. مهم این است که خیلی هم از آن‌ها راضی نیستم. بیش از حد استوار به اپیزودهایند و بی اشتباه هم نیستند. *استاکر* کمترین اشتباه‌ها را دارد. باید پدرم را با تونینو [گوئرا]

آشنا کنم. دوشنبه صبح کسی را به پره‌دل‌کینو خواهم فرستاد. چه شادی بزرگی است که حضور خدا را حس می‌کنم. «دکتر فاستوس» طرح بدی نیست. لوورکن یک شخصیت بسیار آشناست. مساله‌ی دشوار موسیقی خواهد بود.

۵ مارس

دیروز در سالن سینمای وزارت تبلیغات درباره‌ی بازیگری سخنرانی داشتم. من و تره‌خووا صحبت کردیم. گمانم کمی زیاده‌روی کردم. رییس که یک افسر کا. گ. ب. است پس از جلسه اخطار کرد که در صحبت‌های بعدی تند نروم. نام کمیته‌ی حزب مسکو را نبرم، و به ناقدان نیش نزنم.

۹ ژوییه

خدایا! چه رویای زیبایی بود! یکی از دو رویای زیبایی که در تمام زندگی دیده‌ام، و مدت‌های بسیار طولانی چنین خوابی نداشتم. تابستان بود. از خانه دور نبودم (یادم نیست که کدام خانه). آفتاب بود و نسیم. پیاده می‌رفتم و تا حدودی شتاب داشتم. گویی به جای خاصی باید می‌رفتم. اما از راهی که تاکنون با آن آشنا نبودم. ناگهان به جایی رسیدم. زیباترین و شگفت‌انگیزترین جاها، مثل بهشت. پر از گل‌های مختلف و گیاهان نشناخته. از دور صدای بلندی آمد. انگار کسی در علف‌ها می‌جنگد، و فریاد می‌کشد. آوای یک جنگ شدید. از راه زیبای جنگلی به چمن‌زاری رسیدم. کودکانی را دیدم که در جاده با هم گلاویز شده‌اند. بچه‌های روستا. زن جوانی کنار جاده ایستاده بود، و حواسش به چیزی بود. به او گفتم: «این‌ها که هم‌دیگر را خواهند کشت». گفت «تو نگران چه کسی هستی؟ این دخترک! درباره‌ی این دختر هم هیچ نگران نباش. برو! برو!

خیالت راحت باشد. آن‌ها هم‌دیگر را نمی‌کشند». کسی از میان بوته‌ها آمد. به گمانم پیرزنی بود. دست‌هایش پر از توت، میوه‌هایی بزرگ و نرسیده که بیشتر به تمشک وحشی شبیه بودند. همه را در دامان دختر جوان ریخت. به راه افتادم. چندان پیش نرفته بودم که متوقف شدم. پیش پایم دره‌ای بود، و آن پایین رودی بزرگ می‌گذشت. در کناره‌ی رود جنگلی آغاز می‌شد. همه چیز آرام بود. پس چطور من تاکنون به این‌جا نیامده بودم؟ بر حاشیه‌ی دره ایستاده بودم میان علف‌ها و در برابرم راهی بود پوشیده از چمن و گل‌های آبی. شاید شاه‌دانه‌های زمردگیاه. آرام تصویر محو شد. در مجموعه‌ای از کاج‌ها؟ و خیلی دور دو گل بزرگ کنار هم بودند. هرچند دور و در زمینه‌ای محو بودند، اما درست پیش چشمانم می‌نمودند. به بنفشه‌های اتاقم همانند بودند. در حاشیه‌ی جنگل صنوبری کهن‌سال بود که چیزی از عظمت چشم‌انداز نمی‌کاست. کمی به جانب راست، از میان درختان دیوار آجری و مدوّری از ساختمانی قدیمی دیدم. چندان واضح نبود، شاید برجی بود یا دیواری. سکوت بود. خورشید، گل‌ها، نسیم، خنکا، آرامش! آن‌جا دراز کشیدم و به چشم‌انداز خیره شدم. سرشار از شادی، آن شادمانی که سرانجام بازش یافته بودم.

۱۷ ژوییه

دیروز رسیدم به رم. در میلان توقف داشتم. تاخیر داشتم... [درباره‌ی ***نوستالگیا***:] آیا نمای کامل از شهر باشد؟ در لحظه‌های مختلف روز، نور روز، شرایط مختلف، باران، نور و...؟ آیا شخصیت اصلی مترجم باشد؟ یا معمار؟ تنهاست. به آسیسی می‌رود. جیوتو. اما به هیچ‌چیز نگاه نمی‌کند. چقدر خسته‌ام. بعد از مسکو. آن زحمت‌ها، فیلم‌ها، مسائل

مالی، و عزیزانم چطورند؟ لارا، تیاپوس، داکوس؟ نام فیلم ***نوستالگیا*** خواهد بود. ازدواج کرده باشد؟ مثلاً با زنی ایتالیایی؟ نه. شهری با حمام‌های آب معدنی. مردی پای در آب نهاده و برای نابینایی قصه می‌گوید. به ذهن شخصیت اصلی راه می‌یابیم، و او گفت‌وگویی میان خدا و مریم مقدس را می‌شنود.

۲۵ ژوییه. چهارشنبه

تونینو و من فیلم‌نامه‌ی «پایان جهان» را می‌نویسیم. تهیه‌کننده به ما دو ماه وقت برای فیلم‌برداری و تدوین داده است. با تونینو کار می‌کنیم. هنوز حرفه‌ی شخصیت اصلی را معلوم نکرده‌ایم. برایش مترجمی پیدا کرده‌ایم. زیرا باید زبان روسی در فیلم خیلی کم به کار برود، به خاطر مسائل پخش فیلم.

۲۶ ژوییه. رم

کارمان ادامه دارد. تقریباً همه چیز معلوم شده است. پایان فیلم: مرگ تصادفی شخصیت اصلی بر اثر تیراندازی خطای یک تروریست خواهد بود. باید این مرگ را با کل منطق رویدادها توجیه کنیم.

۸ اوت

صبح به سوی باینو وینونی راه افتادیم. همسر توولی، اوجنیو، فرانکو و دو نفر دیگر. در راه هم فیلم گرفتیم: کلیسایی ویرانه در فورملو، و از چشم‌انداز تپه‌های بانیو وینونی (توسکانی) فیلم گرفتیم، و از رمه‌ی گوسفندان که زیر درختی جمع شده بودند.

۹ اوت

رعد و برق و باران تمام صبح ادامه داشت. خیلی زیبا بود. امروز صبح حمام آب‌معدنی را دیدیم. مشهورست به کاترینای قدیس. این مکان معرکه‌ی فیلم خواهد بود. راهرو و اتاق بدون پنجره را برای *اسپوتنیک* و برای فیلم دیدم. از «مادونا دل پاترو»ی پیرودلافرانچسکا در مونترکی فیلم گرفتیم. هیچ تصویری هرگز نمی‌تواند بیان‌گر زیبایی‌اش باشد. در افق توسکانی یک گورستان دیده می‌شود. چون خواستند مادونا را به موزه‌ای منتقل کنند، زنان مونترکی تظاهرات و اعتراض کردند و نگذاشتند. غروب رفتیم به سی‌ینا. زیباترین شهری است که در زندگی‌ام دیده‌ام! باران می‌بارید و میدان مرکزی و خانه‌ها بی‌نهایت زیبا بودند.

۲۱ اوت. باینو وینونی، هتل لئوناردو داوینچی در رم.

صبح زود بانیو وینونی را به قصد فلورانس ترک کردیم.به موزه‌ی اوفیتزی رفتیم. «ستایش شاهان مجوس» لئوناردو را دیدم. رفتیم میدان و بعد پل وچیو. سخت بیمارم. حالا خوابیده چیز می‌نویسم.

۲۳ اوت. رم. هتل لئوناردو داوینچی.

نخستین قسمت فیلم چین آنتونیونی را در تلویزیون دیدم. فیلم خوبی نیست.

۵ اکتبر. مسکو

مادر امروز ساعت یک بعدازظهر درگذشت. خیلی درد کشید. دو روز آخر به او پرومدُل می‌زدند و امیدوارم که زیاد درد نکشیده باشد. ما که از

زندگی هیچ چیز ندانسته‌ایم چگونه می‌توانیم از مرگ چیزی درک کنیم؟ و اگر چیزکی هم بدانیم، با تمام نیروی‌مان می‌کوشیم تا آن را از یاد ببریم. خدایا! به او آرامش ابدی ببخش.

۸ اکتبر

امروز مادر را به خاک سپردیم. (در جشنواره‌ی شصتمین سال سینمای شوروی هیچ فیلمی از من جز *کودکی ایوان* نشان نداده‌اند). مادر را در گورستان وستریاکوو به خاک سپردیم. حالا دیگر به طور کامل بی‌دفاع شده‌ام. هیچ کس مرا در دنیا چنان دوست نخواهد داشت. او در تابوت هیچ به مادر شبیه نبود. و من فقط به این فکر می‌کنم که باید زندگی‌ام را عوض کنم. باید بیشتر کار کنم و به آینده با امید و یقین بنگرم. مادر نازنینم. حالا خواهی دیگر. اگر خدا بخواهد، خیلی بیشتر کار خواهم کرد. همه چیز را از سر آغاز می‌کنم. بدرود. اما نه، یک‌دیگر را خواهیم دید، و من در این مورد هیچ شکی ندارم.

۳ دسامبر

باید طرح‌های آینده را برایشان می‌فرستادم: ۱) *نوستالگیا*، فیلم‌نامه‌ی آ. تارکوفسکی و ت. گوئرا، ۲) *ابله* بر اساس رمان داستایفسکی در دو بخش هر کدام دو ساعت، ۳) *فرار*، فیلمی درباره‌ی واپسین سال‌های زندگی تولستوی، فیلم‌نامه‌ی آ. تارکوفسکی، ۴) *مرگ ایوان ایلیچ*، بر اساس داستان تولستوی، ۵) *مرشد و مارگریتا*، بر اساس رمان بولگاکف ۶) *همزاد* فیلمی درباره‌ی زندگی داستایفسکی بر اساس نوشته‌های خود او.

۱۹۸۰

۱۱ مه. رم.

همراه با تونینو به دیدن کلیسای ویرانه‌ای رفتیم، که در دل آن درختی روییده است. خیلی زیباست. خانه‌ی روستایی کنارش قرار دارد. در راه بازگشت به رم، تونینو خانه‌ای در خارج شهر را به من نشان داد که به خاطر ترس از ارواح خالی مانده است. تاثیر عظیمی بر آدم داشت.

۶ ژوئن

شب تلویزیون ***وصیت‌نامه‌ی ارفه‌ی*** ژان کوکتو را نشان داد. بزرگان، کجا رفته‌اید؟ کجایند روسلینی، کوکتو، رنوار، ویگو؟ شعر سینما از دست رفته است؟ فقط پول مطرح است. پول، پول و ترس... همه می‌ترسند. فلینی می‌ترسد، آنتونیونی می‌ترسد،... فقط یک نفر از هیچ چیز نمی‌ترسد: برسون.

۱۹۸۱

۱۷ آوریل. استکهلم

امروز به نمازخانه‌ی اعظم رفتم و ***انجیل به روایت متی قدیس*** را شنیدم. معجزه.

۱۰ ژوییه. مسکو

امروز باز یک معجزه اتفاق افتاد. باید بگویم که هر از چند گاه چیزهای عجیب و خارق‌العاده‌ای برای من اتفاق می‌افتد. امروز به گورستان رفتم. دیدنِ مادر. گوری ساده با صلیبی چوبی. کنارش توت‌فرنگی‌های وحشی روییده‌اند. دعا خواندم و گریستم. درد دل کردم. از مادر خواستم تا برایم

دعا کند... چون زندگی به راستی که دیگر قابل تحمل نیست. اگر به خاطر آندریوشا نبود، مرگ یگانه راه چاره بود. در لحظه‌ی جدایی از مادر برگ‌هایی را از کنار گورش چیدم. تا به خانه رسیدم آن‌ها را در آب گذاشتم و باز زنده شدند. احساس آرامش کردم. ناگهان، تلفن زنگ زد. از رم. نورمن بود و می‌گفت که ایتالیایی‌ها بیستم این ماه خواهند آمد [برای قرارداد *نوستالگیا*]. البته که کار مادر بود. لحظه‌ای شک نکردم. عزیزِ دلم، مادر نازنینم. متشکرم. تو هوای مرا داری.

۱۹۸۲

۱۰ ژانویه. تفلیس

امروز تولد سریوشا [پاراجانف] را در خانه‌اش در زاریسی جشن گرفتیم. او نهم ژانویه به دنیا آمده است. اما دوست دارد که دهم جشن بگیرد. چون روز تولد پسرش دهم دسامبر است! چه شب خوشی بود. آدم‌های متفاوتی که در دلبستگی به سریوشا با هم شریک بودیم.

۱۶ ژانویه

به سلامتی سریوشا و به یاد دوستان‌مان در تفلیس... چقدر این سفر به ما خوش گذشت. چه آدم عجیبی است این سریوشا! چقدر خوشحالم که هم‌روزگار او زیسته‌ام. لارا و آندریوشکا هم او را می‌پرستند. او در زندگی‌اش هم مثل آثارش یک نابغه است. همتا ندارد.

۳۱ مارس. رم

شب پیش خواب سریوشا پاراجانف را دیدم. در زندان بود. اما زندان عجیبی بود، زندان به معنای واقعی نبود. شام خانه‌ی میکل آنجلو آنتونیونی بودیم.

صحبت‌های خوبی داشتیم. چه مرد نازنینی است، خیلی خوددار اما مهربان. با روحی بی‌حد و حساب بزرگ. به گمان من او بهترین کارگردان ایتالیاست. با هم یکی از پاییزهای ازو را در تلویزیون دیدیم. یادم نیست که کدام پاییز بود. خیلی خسته‌کننده بود، و شبیه جدول مندلیف.

۳ آوریل. رم

تلویزیون بعدازظهر فیلمی از تروفو نشان می‌داد. با نورمن فیلم را دیدیم. بازیگری شگفت‌آور داشت: فانی اردان. فیلم خیلی بزرگ نبود، اما بازیگران عالی بودند. این اردان چقدر دوست‌داشتنی است. کاش می‌توانستم فیلمی با او و ترنتینیان بسازم.

۱۹۸۳

۲۲ مه. رم

تازه از کن برگشته‌ایم. لارا و من. هنوز آن قدر حالم جا نیامده تا بتوانم بنویسم که آن‌جا چه‌ها گذشت. وحشتناک بود! جزییات در مطبوعات آمده، و حسابی به تمام برنامه‌های جشنواره پوشش دادند، و انبوهی مقاله هم درباره‌ی من بود. خیلی خسته‌ام. فیلم من تاثیر زیادی گذاشت و سه جایزه برد. خیلی به من تبریک گفتند. به اولگ یانکوفسکی قراردادی پیشنهاد شد، اما او ناچار شده بود که همان اول کار برود. تازه کسی به او اجازه‌ی این کار را نخواهد داد. از ایوون بابی (خانم مسوول صفحه‌های فرهنگی *لوموند*) دختر سادول فقید، شنیدم که بوندارچوک تمام وقت به فیلم من حمله می‌کرد. او به طور ثابت‌قدم دشمن فیلم من بود چون به کن فرستاده شده بود تا فیلم را بی‌اعتبار کند. اول تمام مسوولان سینمایی شوروی که به کن آمده بودند به من می‌گفتند که او شلوغ نخواهد کرد.

چندان این حرف را زدند که من مطمئن شدم که او را به کن فرستاده‌اند تا هر طور شده مانع از این شود که فیلم من جایزه‌ای ببرد، چون این جایزه امکان فعالیت مرا در خارج از شوروی بیشتر می‌کند. بوندارچوک تا توانست مشکل ساخت. اما برسون هم چنین کرد چون به مطبوعات اعلام کرد که او یا نخل طلا را می‌خواهد یا هیچ چیز. من هم درست همین نکته را در کنفرانس مطبوعاتی مطرح کردم، ما دو تا از نظر داوران بخت برابر داشتیم. روبر برسون و مارتین اوفروا را دیدم، و گفت که با دانیل توسکانی در رم درباره‌ی فیلم آینده صحبت خواهیم کرد. قراردادی هم با آنا ـ لنا ویبُم برای *جادوگر* بستم.

۲۵ مه. رم

روز بدی بود. اندیشه‌های وحشتناک. می‌ترسم. من از دست رفته‌ام. نمی‌توانم در روسیه زندگی کنم. اما این‌جا هم نمی‌توانم...

۱۹۸۴

۸ نوامبر استکهلم

دیشب خواب غمگینی دیدم. خواب دریاچه‌ای (به گمانم) در شمال روسیه. صبح زود بود، از دور دو معبد ارتدکس با کلیساها و دیوارهای بلند زیبا دیده می‌شدند. و من سخت غمگین بودم. چقدر درد داشتم!

۱۹۸۵

۸ مارس

گرفتار برونشیت شدیدی شده‌ام. از برلین برگشته‌ام. هنوز بازیگری برای نقش پسرک [در *ایثار*] پیدا نکرده‌ام. راستی نگرانم.

۱۸ نوامبر

همچنان بیمارم. برونشیت دارم و در سر و عضله‌هایم درد زیادی را احساس می‌کنم. به اعصابم فشار می‌آورم. دردناک است. گردنم و شانه‌هایم درد می‌کنند. فیلم به صداگذاری رسیده است. زمان می‌گذرد.

۲۳-۲۴ نوامبر

خیلی جدی بیمارم. با آنا ـلنا دو ساعت بگومگو داشتم. می‌گوید که فیلم نباید بیش از دو ساعت و ده دقیقه طول بکشد. ماریانا لوپان آندریوشا لابلونسکی را ترک کرده است. او هم حسابی از پا افتاده. لوسی از ورشو برگشته فلورانس و شکر خدا که لاریسا دیگر تنها نیست. روزی دو بار به او تلفن می‌کنم. خیلی نگران سلامتی من است. می‌گوید باید بیماری را جدی بگیرم.

۱۰ دسامبر

اسلاوا روستروپوویچ دیروز تلفن زد. برای دو روز در هلسینکی بود. از من خواست تا تاریخ نامه‌ام به ریگان را تغییر دهم. آن را ۱۵ مارس ۱۹۸۶ کنم.

تقدیم فیلم ایثار: «به پسر معصومم آندریوشکا که ناگزیر شد هم‌چون یک آدم بزرگ رنج بکشد».

۱۵ دسامبر

انسان در طول زندگیش می‌داند که دیر یا زود خواهد مرد. اما نمی‌داند که مرگش چه زمانی خواهد رسید. و برای آسان کردن آن لحظه را به آینده‌ای دور و نامعیّن نسبت می‌دهد. اما من می‌دانم و هیچ چیز دیگر زندگی را

برایم آسان نخواهد کرد. خیلی درد می‌کشم. دشواری کار گفتن ماجرا به لاریساست. چطور به او بگویم؟

۱۹۸۶

۱۰ ژوییه. اوشلبورن
از هفتم من این‌جا در درمانگاهی در اوشلبورن، نزدیک بادن بادن در هستم. تب شدیدی دارم، زکام و دردی شدیدتر از قبل. خیلی شدید.
۱۳ ژوییه
دیروز رفتم کمی قدم بزنم. یک‌باره نیازی شدید به لرزه‌ام انداخت. کفش‌هایم را درآوردم و با پاهای برهنه روی خاک سرد راه رفتم. تب دارم و درد رماتیسمی. دیوانه‌ام، و هزاران فکر تلخ از سرم می‌گذرد.

۳ نوامبر
لئون مرا خیلی خوشحال کرد، چون خبر آورد که فیلم‌هایم در بسیاری از سالن‌های سینمای اتحاد شوروی به نمایش درآمده‌اند. او این نکته را از مارینا شنیده، و خبری دقیق است. من این را سرآغاز پذیرش پس از مرگ خود می‌دانم... آن‌ها حتماً از طریق مارینا فهمیده‌اند که من در چه وضعیتی به سر می‌برم. وگرنه چطور می‌توان این کارشان را توضیح داد؟ به هر حال من حتی یک نامه هم از سوی آن‌ها دریافت نکرده‌ام. از آن‌جا حتی تلفن هم به من نکرده‌اند. البته جز یکی دو دوست وفادارم. تا حالا که می‌ترسیدند با من تماس بگیرند، حالا بی‌شک این توجه جدید از سوی Goskino است. در واقع آن‌جا هیچ چیز عوض نشده است. همه‌ی چیزها سر جای خود باقی مانده‌اند: ترس، تزویر، دروغ، کاسه‌لیسی، و فقدان کامل حس اخلاقی. اما یک نکته به من تسلی می‌دهد. این که تمامی آن

چیزهایی که به هنر من مربوط می‌شد، عوض شده‌اند. اکنون آن کسانی که من از طریق فیلم‌هایم با آن‌ها گفت‌وگو می‌کردم، سرانجام می‌توانند آثار مرا بدون مانع ببینند. آن‌ها می‌توانند (امیدوارم) که همه‌ی آن نکته‌هایی را درک کنند که من در سخن گفتن با انسان‌ها درباره‌ی رسالت والای آن‌ها پیش می‌کشیدم، و از ضرورت جستجوی وظیفه‌ی معنوی‌شان، و باخبری‌شان از حقیقت، یاد می‌کردم. آفرینش هنری معنایی جز این ندارد که هنرمند دیدگاه خاص و شخصی خودش را پیش بکشد، زیرا هیچ چیز به خوبی اثر هنری معنا و محتوای فکر یک انسان را بیان نمی‌کند. من همواره کوشش داشتم تا خودم چنان که هستم، باقی بمانم. به گمان من نخستین اصلی که هر هنرمندی می‌باید رعایت کند این است که بنا به گوهر خودش باقی بماند. برای مردم روسیه بود که من بیش از بیست سال در سینما کار کردم، و بعد آن همه بدبختی را تحمل کردم. امروز، سرانجام، بی‌نهایت شادم که ارتباطم با هم‌وطنانم ایجاد شده است. و باز می‌توانم با آن‌ها گفت‌وگو کنم. مکالمه‌ای که پس از مرگم هم ادامه خواهد یافت.

۵ دسامبر. پاریس

دیروز مثل هر چهارشنبه شیمی‌درمانی داشتم. این سومین بار بود. خیلی سخت است. فکر نمی‌کنم که دیگر بتوانم از بستر بلند شوم. لئون [دکتر شوارزنبرگ] دیگر نمی‌داند چه کند. او نمی‌فهمد که چرا من این همه درد می‌کشم. فیلم مرا در انگلستان نشان داده‌اند و بسیار موفق بود. در امریکا هم نقدها به گونه‌ای باورنکردنی مساعد بوده‌اند. ژاپنی‌ها یک کمیته تشکیل داده‌اند. نمی‌فهمند که چطور کارگردانی با این شهرت آه در بساط ندارد.

۱۵ دسامبر. پاریس

همه روز در بستر. درد در ژرفای بدنم و در پشتم. آیا اعصابم طاقت می‌آورد. پاهایم را نمی‌توان تکان بدهم. لئون [دکتر شوارزنبرگ] نمی‌فهمد که ریشه‌ی این همه درد چیست. به گمانم رماتیسم کهنه‌ام بر اثر شیمی‌درمانی بازآمده است. بازوهایم به شدت درد می‌کنند و این درد هم به دردهای عصبی همانند است. مرکز دردی در بدنم وجود دارد. آیا خواهم مرد؟ امکان دیگری هم وجود دارد. در بیمارستان بمانم، زیر نظر پزشکی قرار گیرم که در درمانگاه سارسل مراقبم بود. اسلاوا روستروپوویچ دوباره به کمک ما آمده است. به ژاک شیراک تلفن کرد و درباره‌ی من صحبت کرد. او هم نامه‌ای نوشته برای تسهیل گذرنامه، بیمه و آپارتمان. ببینیم چه می‌شود. هملت.... اگر این درد را در بازوها و در پشتم نداشتم شاید امید به شیمی‌درمانی توجیه می‌شد. حالا که دیگر هیچ نیرویی برای هیچ چیز ندارم. مساله این است.

آندری تارکوفسکی در ۲۸ دسامبر ۱۹۸۶ درگذشت. یادداشت ۱۵ دسامبر آخرین یادداشت اوست.

پیوست ۳

گفت‌وگو با تارکوفسکی

در هفتم ژانویه‌ی ۱۹۸۶ رادیوی France-culture فرانسه، متن گفت‌وگوی آندری تارکوفسکی با لورانس کُزه را در برنامه‌ی «سه‌شنبه‌های سینمایی» پخش کرد. این برگردانِ بخش اصلی گفت‌وگوست که در آن تارکوفسکی درباره‌ی فیلم‌های خود (تا *نوستالگیا*) صحبت کرد[1].

کودکی ایوان

لورانس کُزه: موضوع نخستین فیلم شما، ***کودکی ایوان***، از کجا آمد؟

آندری تارکوفسکی: سرگذشت این فیلم کمی عجیب است. استودیوی مُسفیلم تهیه‌ی ***کودکی ایوان*** را با کارگردانی دیگر، و بازیگران و گروه فنی متفاوتی شروع کرده بود. بیشتر فیلم هم با این گروه تهیه شده بود. اما نتیجه چنان بد از کار درآمد که مُسفیلم تصمیم گرفت طرح را متوقف کند. مسوولان در پی کارگردان دیگری برآمدند. نخست به سراغ آدم‌های مشهور رفتند، و بعد به سراغ آدم‌های کمتر شناخته‌شده. به هر کس که

---

۱. برگردان از متن فرانسوی در:

A. de Baecque, *Andrei Tarkovski*, Paris, 1989, pp.106-110

مراجعه کردند پیشنهاد را رد کرد. اما من، تازه آموزش سینما را در VGIK تمام کرده بودم، و فیلم پایان‌نامه‌ام را هم ساخته بودم. ***غلتک و ویولن***. من پیش از این که پیشنهاد را بپذیرم چند شرط گذاشتم. باید رمان ولادیمیر بوگمولف را که پایه‌ی فیلم‌نامه بود می‌خواندم، و فیلم‌نامه را عوض می‌کردم. حتی یک نما از آن‌چه را که پیش‌تر تهیه شده بود، مورد استفاده قرار نمی‌دادم. باید تمام بازیگران و گروه فنی را عوض می‌کردم، خلاصه کار باید از صفر دوباره شروع می‌شد. گفتند: «این‌ها همه قبول، اما بودجه‌ی کافی را چگونه تهیه کنیم؟». گفتم: «اگر شما این شرط‌ها را بپذیرید من با نیمی از بودجه‌ی باقی‌مانده فیلم را خواهم ساخت». این گونه بود که فیلم ساخته شد.

کُزه: به این ترتیب، ***کودکی ایوان*** فیلمی است به طور کامل ساخته‌ی آندری تارکوفسکی، به جز موضوع‌اش؟

تارکوفسکی: درست است.

کُزه: البته، باید گفت که موضوع فیلم هم تا حدود زیادی به جهان شما نزدیک است. ایوانِ نوجوان مادری دارد درست هم‌سن مادر آندری تارکوفسکی در سال‌های جنگ...

تارکوفسکی: کودکی من خیلی با کودکی ایوان تفاوت داشت. او جنگ را به عنوان آدمی بالغ، یک پارتیزان، تجربه کرده بود. البته تمام پسرهای روسی که در سال‌های جنگ سن و سال مرا داشتند، زندگی‌ای بسیار سخت را تجربه می‌کردند. گفتن این که چیزی آندری تارکوفسکی و ایوان را به هم پیوند می‌دهد، به معنای یادآوری آن همه درد و رنجی است که میان ایوان و تمامی جوان‌های روس آن نسل مشترک بود.

کُزه: فیلم در جشنواره‌ی ونیز در سال ۱۹۶۲ هم‌چون تعمقی ژرف درباره‌ی جنگ مورد استقبال قرار گرفت، تاریخِ...

تارکوفسکی: درست‌است. از فیلم خیلی استقبال شد. اما راستش، ناقدان آن را به طور کامل درک نکردند. همه شروع به تاویل داستان، قصه، شخصیت‌ها، کردند و همه چیز را وابسته به این نکته کردند که این نخستین اثر کارگردانی جوان است. برای من فیلم اثری شاعرانه بود و نه نگرشی تاریخی. سارتر از فیلم در برابر ناقدان چپ‌گرای ایتالیایی دفاع کرد، اما از دیدگاهی یکسر فلسفی. از نظر من این دفاع چندان باارزش نبود. من دفاعی هنری می‌خواستم، و نه دفاعی ایدئولوژیک. من که یک فیلسوف نیستم. من یک هنرمندم. درنتیجه دفاع فلسفی از نظر من بی‌فایده است. کافی نیست که فیلم را با ارزش‌های فلسفی آن سنجید. خود من، آندری تارکوفسکی، یک هنرمند، کنار گذاشته شده بودم. همه از سارتر حرف می‌زدند، و نه از هنرمند.

کُزه: مگر تاویل سارتر، این که جنگ آفریننده‌ی هیولاهاست، قهرمان‌هایی که خودش آن‌ها را نابود می‌کند، همان تاویل شما نیست؟

تارکوفسکی: من اعتراضی به این تاویل ندارم. من به طور کامل با چنین دیدگاهی موافق‌ام. جنگ سازنده‌ی قهرمان‌های قربانی است. در جنگ هیچ فاتحی وجود ندارد. همین که ما در جنگی پیروز می‌شویم، در همان دم در آن شکست می‌خوریم. خیر. من اعتراضی به این تاویل ندارم. من به چارچوب این جدل فکری معترضم. ایده‌ها، ارزش‌ها، اهمیتی بیش از هنر دارند و هنرمند از یاد می‌رود.

آندری روبلف

کُزه: چگونه فیلم *آندری روبلف* زاده شد؟

تارکوفسکی: خیلی ساده. یک شب سر شام، با کونچالفسکی و یک دوست دیگر صحبت می‌کردیم. آن دوست‌مان گفت: «چرا فیلمی

دربارەی روبلف نسازیم؟ من بازیگرم و خیلی خوب می‌توانم نقش روبلف را بازی کنم... روسیەی کهن، شمایل‌ها، این‌ها همه موضوع‌های خوبی هستند». فردایش .من تصمیم گرفتم که فیلم را بسازم. با آندری کونچالفسکی کار و اندیشیدن در مورد این موضوع را شروع کردیم. این چنین بود که طرح فیلم شکل گرفت. خوشبختانه ما چیزهای بسیار کمی دربارەی زندگی روبلف میدانیم. همین به ما آزادی عمل بسیاری می‌بخشید. این آزادی عمل برای ما اهمیت درجەی نخست داشت.

گُزه: تمام اپیزودها از غارت ولادیمیر تا ساختن ناقوس، انتخاب و ساختەی شما بود؟

تارکوفسکی: همەی این‌ها ابداع ما بودند. اما پیش از این اختراع ما اسناد خیلی زیادی را مطالعه کردیم. خیلی زیاد خواندیم. ما به یک معنا زندگی آندری روبلف را اختراع کردیم اما در محدودەی تاریخی‌ای که به تدریج آن را کشف کردیم.

گُزه: به این ترتیب این فیلمی کاملاً شخصی از کار درآمد...

تارکوفسکی: من گمان نمی‌کنم که بشود فیلمی ساخت که شخصی نباشد.

گُزه: ولی مسالەی مرکزی فیلم، این آفرینش‌گر به ستوه‌آمده از بدی که از آفرینش دست می‌کشد، آیا فکر تارکوفسکی بود؟

تارکوفسکی: البته، ما هیچ سندی دربارەی روبلف در دست نداریم، مگر چند شمایل که آفریده است. اما در سابقەی کار هنری او یک جای خالی وجود دارد. یک دورەی البته مهم که بدون آفرینش هنری گذشت. من تصمیم گرفتم که این نکته را به عنوان انکار ضرورت آفرینش هنری تاویل کنم. اما نمی‌توانم تاویل‌های دیگر را رد کنم، یا از آن‌ها شگفت‌زده شوم. تاویل‌هایی که، برای مثال، اعلام کنند که در این فاصله آندری روبلف در ونیز بوده. شاید هم حتی ویران کردن کلیساها و نمازخانەی شهر ولادیمیر

او را چنان تکان نداده بود. من یک روبلف اختراع کردم، اما می‌توانم بدیل‌های دیگر را هم قبول کنم.
گُزه: *آندری روبلف* فیلمی است درباره‌ی مشروعیت هنر در جهانی که طعمه‌ی خشونت شده است. چرا به آفرینش زیبایی بپردازیم وقتی بدی بدون توقف گسترش می‌یابد؟
تارکوفسکی: هرچه در دنیا بدی بیشتر بشود، دلیل بیشتری هم برای آفریدن زیبایی به وجود می‌آید. بی‌شک این آفرینش سخت‌تر خواهد شد، اما به همین نسبت ضروری‌تر هم خواهد بود.
گُزه: آیا به این شرط که هر هنری مورد نظر نباشد؟
تارکوفسکی: وقتی می‌گویید «هر هنری مورد نظر نباشد» چه منظوری دارید؟
گُزه: آیا هنر مورد نظر شما هنری نیست که با طرح خداوند برای جهان همراه باشد؟
تارکوفسکی: از زمانی که انسان وجود دارد، گرایش غریزی او به آفرینش هم وجود داشته است. از زمانی که انسان، انسانی دیگر را حس کرد، وسوسه‌ی آفرینش چیزی هم در او شکل گرفت. این گونه بود که انسان با آفریننده‌ی خود در امری اشتراک یافت. آفرینش چیست؟ هنر به چه کار می‌آید؟ پاسخ به این پرسش‌ها در بیان زیر خلاصه می‌شود: هنر گونه‌ای نیایش است. این گفته همه چیز را بیان می‌کند. از طریق هنر است که انسان امید خود را بیان می‌کند. هر چیز که این امید را بیان نکند، هر چیز که بنیاد معنوی نداشته باشد، هیچ ارتباطی هم به هنر ندارد. در بهترین حالت چیزی بیش از یک تحلیل روشنفکرانه‌ی خوب نخواهد بود. برای مثال تمامی کارهای پیکاسو از نظر من استوار به این تحلیل روشنفکرانه است. پیکاسو جهان را به نام تحلیل خود، و بازسازی روشنفکرانه‌ی خود آرایش

می‌کند. به رغم اعتبار نامش، من باید اعتراف کنم که هیچ گمان ندارم که کار او هنری بوده باشد.
گُزه: آیا هیچ هنری جز آن هنر که مسلم بداند جهان دارای معنایی است، وجود ندارد؟
تارکوفسکی: باز تکرار می‌کنم که هنر گونه‌ای نیایش است. انسان زندگی نمی‌کند مگر در نیایش خود.
گُزه: بسیاری در *آندری روبلف* پیامی به اتحاد شوروی امروز یافته‌اند که باید به آفرینش معنوی روسیه‌ی کهن بازگردد.
تارکوفسکی: ممکن است. اما به راستی این مساله‌ی من در زمان ساختن فیلم نبود. من پیامی به روسیه‌ی امروز ندادم. من هرگز به هیچ روسیه‌ای پیام نداده‌ام. گفته‌هایی چون این‌ها که «من می‌خواهم به ملت خودم بگویم که...»، یا «من می‌خواهم به مردم دنیا بگویم که...»، و از این گونه موعظه‌های شبه پیامبرانه برای من جالب نیستتند. من آدمی هستم که خدا به او امکان داده تا به عنوان یک شاعر زندگی کند. یعنی به شیوه‌ای متفاوت از بقیه‌ی مومنان که در معابد دعا می‌خوانند، نیایش کند. من نه می‌خواهم و نه می‌توانم چیزی بیش از این بگویم. اگر مردم غربی در فیلم‌های من پیام‌هایی به ملت روس کشف می‌کنند، این به مساله‌ای که بین آن‌ها و ملت روس وجود دارد برمی‌گردد. این هم مساله‌ی من نیست. یگانه دغدغه‌ی من از نظر شخصی، کار کردن است. فقط کار کردن است.

سولاریس

گُزه: در سیاره‌ی سولاریس، کریس همسر خود را می‌یابد، که سی سال پیش مرده بود. آیا این یگانه داستان عاشقانه‌ای است که تارکوفسکی از طریق این رابطه‌ی ناممکن روایت می‌کند؟

تارکوفسکی: این داستان عشقی شاید یکی از سویه‌های فیلم باشد. اما باید گفت که ماموریت کلوین در سولاریس به راستی فقط یک هدف دارد: نشان دادن این که عشق به دیگری برای تداوم زندگی ضرورت دارد. انسان بدون عشق دیگر انسان نخواهد بود. هدف نهایی هر چیز «سولاریستی» نشان دادن این است که انسانیت باید عشق باشد.

گُزه: ولی این حادثه که به راستی همانند حادثه‌های داستان‌های علمی ـ خیالی است بیش از هر چیز یک حادثه‌ی معنوی است.

تارکوفسکی: بیشتر حادثه‌ای است که برای انسان در آگاهی و وجدان او روی می‌دهد. من خواستم فیلمی بر اساس رمان استانیسلاو لم بسازم، بدون این که به مسافرت فضایی بپردازم. این بی‌شک خیلی جالب‌تر از کار درمی‌آمد، اما لم موافقت نکرد.

گُزه: آن چه برای تارکوفسکی در کل جهان جالب است، اگر بخواهم گفته‌ی خودتان را تکرار کنم، «انسانِ در حال ظهور» است. اما، این ظهور در سفر فضایی بیشتر باور می‌شود.

تارکوفسکی: این حرف کاملاً درست است.

گُزه: آیا این کل جهان، هم‌چون منطقه‌ی ممنوع که دیرتر در *استاکر* مطرح شد، استعاره‌ای از برزخ نیست. مکانی که ما در آن جز یک اشتیاق نداریم: خودمان را عوض کنیم؟

تارکوفسکی: من گمان می‌کنم که بدون مفهوم برزخ، خود زندگی هم به طور کامل این تعریف از دگرگونی را در بر دارد. زندگی انسان چیزی نیست جز همین دگرگونی. برزخ از این نظر برای ما ضرورت دارد که آرام شویم، و رنج‌های‌مان را منجمد کنیم. اما من این را رد نمی‌کنم که برزخ در همین زمین است...

آینه

گُزه: برای فرانسوی‌ها فیلم *آینه* یادآور جهانِ پروست است، جهان خاطره.
تارکوفسکی: برای پروست، زمان چیزی بیش از زمان بود. برای یک روس مساله این نیست. ما روس‌ها باید خود را [در زمان] حفظ کنیم. برای پروست زمان بیشتر گسترش یافتن است. یک سنت بسیار مقتدر ادبی روسی وجود دارد که به طور خاص متمرکز بر خاطرات کودکی و نوجوانی است. هدف هم این است که با تصفیه‌ی حساب با گذشته‌ی خویش از کارهای خود توبه کنیم.
گُزه: و *آینه*، چنین هدفی دارد؟ بازگشت به این ژانر ادبی است؟
تارکوفسکی: آری. این فلیم از همان آغاز بحث‌های تندی را در میان تماشاگران روس دامن زد. یک روز در جریان یک بحث عمومی، که پس از نمایش همگانی فیلم سازمان یافت، بحث طولانی شد. نیم‌شب بود که خانم مستخدمه برای تمیز کردن سالن سخنرانی و بحث آمد، و البته می‌خواست به جلسه‌ی ما پایان دهد. او پیش‌تر فیلم را دیده بود و حالا درک نمی‌کرد که ما چرا این همه درباره‌ی *آینه* بحث می‌کنیم. به ما گفت: «ولی همه چیز خیلی ساده است. یک نفر بیمار شده و از مردن می‌ترسد. درنتیجه، ناگهان تمام بدی‌هایی را که به دیگران کرده، به یاد می‌آورد، و می‌خواهد عذر بخواهد. می‌گوید مرا ببخشید». این زن ساده همه چیز را فهمیده بود. او درک کرده بود که فیلم در پی طلب بخشش است. روس‌ها همواره با همین زمان حاضر که در آن به سر می‌برند، زندگی می‌کنند. ادبیات آن‌ها هم همین نکته را روشن می‌کند. و آدم‌های ساده هم نکته را به خوبی درمی‌یابند. *آینه* به این معنا تا حدودی یک تاریخ روسیه است. تاریخ تقاضای بخشش آن‌هاست. اما ناقدانی که در سالن بودند هیچ چیز از این نکته را در فیلم کشف نکرده بودند. هرچه هم فیلم پیش‌تر می‌رفت

آن‌ها کم‌تر می‌فهمیدند. اما آن زن که حتی دبستان را تمام نکرده بود، به روش خودش به ما حقیقت را نشان داد. حقیقتِ طلب بخشش ملت روس را.

استاکر

گُزه: استاکر، این شخصیت مرموز، کیست؟

تارکوفسکی: این فیلم داستان آدمی است که در جست‌وجوی چیزی است، اما به شیوه‌ای بسیار مشخص. درنتیجه بیشتر به ایدئالیستی شبیه است، و سلحشوری است در نبرد برای ارزش‌های معنوی. قهرمان، استاکر، در همان مسیری جای می‌گیرد که دن‌کیشوت یا شاهزاده میشکین، این شخصیت‌هایی که ما آنهارا در رمان‌ها «ایدئالیست» می‌خوانیم. درست به این دلیل که ایدئالیست هستند در زندگی راستین شکست می‌خورند.

گُزه: آیا می‌توانیم بگوییم که این‌ها شخصیت‌هایی مسیح‌وار هستند؟

تارکوفسکی: به یک معنا بله. از نظر من این‌ها شخصیت‌هایی هستند که نیروی عطوفت را بیان می‌کنند. این فیلم درباره‌ی وابستگی انسان به نیرویی است که خودش آن را آفریده است. اما نیرو در کاربرد تمام می‌شود، و این عطوفت است که هم‌چون یگانه نیروی واقعی جلوه می‌کند.

گُزه: انسان برای حفظ این نیروی عطوفت چه باید بکند؟

تارکوفسکی: نکته‌ی مهم، این نیست. کارهای یک انسان مومن می‌تواند به طور کامل پوچ و باطل بنماید. کنشی بدون تعمق و نابخردانه به نظر آید. معنویت، از نظر من همواره از این کنش‌های تعمقی می‌گریزد. اعمال «بی‌معنا»، «بی‌موقع» شکل والاتر معنویت هستند.

گُزه: آیا همین امر است که ما «بی‌دلیل» می‌خوانیم؟

تارکوفسکی: بله. البته این کنش‌ها به عنوان «بی‌دلیل» پدید نمی‌آیند، بل گریز از جهان موجود هستند. جهان امروز چنان که پیش می‌رود در هیچ موردی

یک انسان معنوی نمی‌سازد. آنچه مهم است و تمامی رویکردهای استاکر را می‌سازد، این نیرویی است که از نامفهوم بودن برای همگان نمی‌گریزد، و درنتیجه پوچ و ابلهانه می‌نماید. اما در یکتایی‌اش معنویت خود را بنا می‌کند. این نیروی غیر تعمقی ایمان اوست.
گُزه: و منطقه، آیا فضای همین ایمان است؟
تارکوفسکی: خیلی از من می‌پرسند که این منطقه‌ی ممنوع به چه معناست؟ جز یک پاسخ به این پرسش ندارم: منطقه وجود ندارد. این خود استاکر است که منطقه‌ی خود را اختراع کرده است. او آن را ابداع کرده تا افرادی بسیار بدبخت را به آن‌جا ببرد، و به آن‌ها تصوری از امید را بنمایاند. اتاق آرزوها هم به همین شکل اختراع استاکر است. یک نیروی تحریک‌آمیز است در برابر جهان مادی. این انگیزش که در روح استاکر ساخته شده، مرتبط است به یک کنش ایمانی.

نوستالگیا

گُزه: *نوستالگیا* از چه چیز یاد می‌کند؟
تارکوفسکی: از ناممکن بودن زندگی، از فقدان آزادی. اگر انسان برای مثال، محدودیتی برای عشق قائل بشود، به طور کامل از شکل خواهد افتاد. به همین شکل اگر برای زندگی معنوی هم محدودیت قائل شود، صدمه خواهد دید. برخی این لطمه را بیش از دیگران احساس می‌کنند، و می‌کوشند تا با آن مقابله کنند. آن‌ها با بخشش زندگی خود خیال رها کردن جهان از این فقدان عشق را دارند. این معنای ایثارست. وقتی انسان محدودیت‌های تحمیل شده به عشق و بخشش از سوی جهان معاصر را می‌بیند، رنجور می‌شود. قهرمان *نوستالگیا* از ناممکن شدن دوستی، و دوست داشتن مردم جهان، رنج می‌برد. هرچند او دوستی

یافته است، کسی که حتی بیش از او در رنج است، یک دیوانه، دومنیکو.
گُزه: این رنج همان غم غربت است؟
تارکوفسکی: غم غربت یک حس تام و کامل است. به عبارت دیگر، شخص می‌تواند غم غربت را احساس کند، حتی اگر در سرزمین خود و در کنار نزدیکان‌اش، باقی بماند. به رغم داشتن خانه‌ی نیک‌بختی و خانواده‌ای خوش‌بخت، باز انسان می‌تواند از غم غربت در رنج باشد. خیلی ساده، به این دلیل که احساس می‌کند جانش محدود شده، و نمی‌تواند چنان که می‌خواهد طرح‌اندازی کند. غم غربت، همین ناتوانی در برابر جهان است. دردِ این است که نتوانیم معنویت خود را به انسان‌های دیگر منتقل کنیم. این همان درد و رنجی است که قهرمان ***نوستالگیا*** را در بر گرفته است. او رنج می‌کشد که نمی‌تواند دوستی بیابد، و با آدم‌های دیگر ارتباط بیابد. این آدم می‌گوید: «باید مرزها را ویران کرد». برای این که تمامی دنیا، همه‌ی مردم، معنویت او را به گونه‌ای آزادانه و بدون درگیری با هم، کسب کنند. به معنایی کلی‌تر او از شخصیت ناهم‌خوان خود با زندگی مدرن رنج می‌برد. او نمی‌تواند در برابر مصیبت دنیا خوشبخت باشد. او در خود این مصیبت و تنگ‌دستی جمعی را گرد می‌آورد، و می‌خواهد جهان را دگرگون کند. مساله‌اش از حس هم‌دردی ناشی می‌شود. تمام رنج از آن ریشه می‌گیرد. او نمی‌تواند این حس هم‌دردی و شفقت را کنار بزند. می‌خواهد با انسان‌های دیگر رنج بکشد، اما به رنج آن‌ها راه نمی‌یابد.

فیلم‌شناسی و کتاب‌شناسی

یک. فیلم‌ها

۱. فیلم‌های تارکوفسکی

۱۹۵۸ *آدم‌کش‌ها* بر اساس داستان همینگوی. فیلم کوتاه نوزده دقیقه، ساخته‌ی «رفقای VGIK» (الکساندر گوردن، واسیلی چوکچین، لولی فایت، والنتین وینوگرادف، بوریس نوکیوُف و آندری تارکوفسکی.

۱۹۵۹. ***امروز مرخصی‌ای در کار نیست.*** فیلم کوتاه «رفقای VGIK».

۱۹۶۰. ***غلتک و ویولن*** *(Katok i Skrypka)*، ۴۲ دقیقه.

۱۹۶۲. ***کودکی ایوان*** *(Ivanovo Destvo)*، ۹۵ دقیقه.

۱۹۶۶ (پخش ۱۹۷۱). ***آندری روبلف*** *(Andreï Roulev)*، ۲۱۵ دقیقه (نسخه‌های ۱۸۵ و ۱۴۶ دقیقه‌ای هم به نمایش درآمدند).

۱۹۷۲. **سولاریس** *(Solaris)*، ۱۶۵ دقیقه (نسخه‌ی ۱۴۴ دقیقه‌ای هم به نمایش درآمد).

۱۹۷۴. *آینه* *(Zerkalo)*، ۱۰۶ دقیقه.

۱۹۷۹. **استاکر** *(Stalker)*، ۱۶۱ دقیقه.

۱۹۸۰. **زمان سفر** *(Tempo Di Viaggio)*، گزارش مکان‌یابی نوستالگیا، ۶۳ دقیقه.

۱۹۸۳. **نوستالگیا** *(Nostalghia)*، ۱۳۰ دقیقه.

۱۹۸۵. **ایثار** *(Offret)*، ۱۴۹ دقیقه.

۲. فیلم‌هایی درباره‌ی تارکوفسکی

Baglivo, D. *Andrei Tarkovsky: A Poet in Cinema*, Ciack Studio, Italy, 1983.
Demant, E. *Auf Der Suche Nach Der Verlorenen Zeit, Andrej Tarkowskijs, Exil und Tod*, 1987.
Leszcylowski, M. *Directed by Andrei Tarkovsky*, Swedish Film Institute, 1988.

دو. کتاب‌ها و مقاله‌ها

۱. فیلم‌نامه‌ها

Tarkovski, A. *Collected Sreenplays*, trans. W. Powell and N. Synessios, Faber and Faber, London, 1999.
Tarkovski, A. *Oeuvres cinématographiques complètes*, 2 vols, Exils Editéur, Paris, 2001.
Tarkowskij, A. *Opfer*, Schrimer/Mosel, Berlin, 1987.

آ. تارکوفسکی، *آینه*، به روایت ص. یزدانیان، نشر نی، تهران، ۱۳۷۷.

نشر نی به زودی فیلم‌نامه‌های ***کودکی ایوان*** (ترجمه‌ی مجید اسلامی)، **سولاریس** (هادی چپردار)، ***استاکر*** (مژگان محمد)، ***نوستالگیا*** (فردین صاحب‌الزمانی)، و ***ایثار*** (نغمه ثمینی) را منتشر خواهد کرد. از این دوستانم و مدیر محترم نشر نی که امکان مطالعه‌ی ترجمه‌ها را پیش از انتشارشان به من دادند، تشکر می‌کنم.

۲. نوشته‌ها و گفت‌وگوهای مهم تارکوفسکی

Tarkovski, A. *Journals 1970-1986*, trans. A. Kishilov, Cahiers du cinéma, Paris, 1993.

Tarkowskij, A. *Martyrplog: Tagebücher 1970-1986*, trans. M. Sutz-Bischitsky, Limes, Frankfurt am. Main, 1989.

Tarkovsky, A. *Sculpting in Time, Reflections on the Cinema*, trans. K. Hunter-Blaire, The Bodley Head, London, 1987.

Tarkovski, A. *Le temps scellé*, trans. A. Kishilov and H. De Brante, Cahiers du cinéma, Paris, 1989.

Tarkovski, A. *Time Within Time, The Diaries*, trans. K. Hunter-Blair, Seagull, Calcuta, 1991.

Tarkowskij, A. *Die Versiegelte Zeit, Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films*, Ullstein, Frankfurt a. M., 1986.

۳. درباره‌ی تارکوفسکی

About Andrei Tarkovsky, Progress Publishers, Moscow, 1990.

Andrej Tarkowskij, Hanser Verlag, München, 1987.

de Baecque, A. *Andrei Tarkovski*, Cahiers du cinéma, Paris, 1989.

Dossier Positif, Ed. Ciment, G. Edition Rivages, Paris, 1988.

Estève, M. ed, *Études cinématographiques 135-138, Andrei Tarkovsky*, Lettres modernes, Paris, 1986.

Le Fanu, M. *The Cinema of Andrei Tarkovsky*, BFI Publishing, London, 1987.

Frezzato, A. *Tarkovskij, Il castoro cinema*, La Nouva Italia, Firevze, 1977.

Johnson, V. A. and Petri, G. *The Films of Andrei Tarkovsky, A Visual Fugue*, Indiana University Press, 1994.

Kovàcs, B. A. and Szilàgyi, A. *Les mondes d'Andrei Tarkovski*, L,Age d'homme, Lausanne, 1987.

Trouwskaja, M. J. and Allardt-Nostitz, F. *Andrej Tarkowskij, Film als Poesie/Poesie als Film*, Keil Verlag, Bonn, 1981.

Turovskaya, M. *Tarkovsky: Cinema as Poetry*, Faber and Faber, London, 1989.

ب. احمدی، «سرما»، در: *آفرینش و آزادی، جستارهای هرمنوتیک و زیبایی‌شناسی*، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۸، صص ۳۶۶-۳۶۰.

ب. احمدی، «دو نگاه به ایثار»، در: ***تصاویر دنیای خیالی***، تهران، ۱۳۷۰.

م. اسلامی، «جهان خانه‌های بی‌روح» [درباره‌ی ***استاکر***] در: ***ماهنامه‌ی فیلم***، ۱۱۲.

م. اسلامی، «به سوی تک‌درختی در میان دریا»، در: ***ماهنامه‌ی فیلم***، ۱۹۷.

ص. یزدانیان، «تاریخ هنرمند»، در: ***ماهنامه‌ی فیلم***، ۱۹۷.

ص. یزدانیان، «آب و آتش» [درباره‌ی ***آینه***] در: ***ماهنامه‌ی فیلم***، ۸۱.

ص. یزدانیان، «دریچه‌ای تازه در برابر جهان» [درباره‌ی **سولاریس**]، در: ***ماهنامه‌ی فیلم***، ۹۴.

ص. یزدانیان، «سه گزارش درباره‌ی ***استاکر***»، در: ***ماهنامه‌ی فیلم***، ۱۱۲.

ص. یزدانیان، «ترجمه‌ی تنهایی» [درباره‌ی ***نوستالگیا***]، در: ***ماهنامه‌ی فیلم***، ۱۱۸.

شعرها و عکسها

چقدر چشم‌هایت را دوست دارم، یار
و شعله‌ی آتش‌گونه‌ی آن‌ها را
آن‌گاه که تند می‌گذرند.
و نگاه خیره‌ات، انگار نوری در آسمان
همه جا را با شتاب می‌روبد



لطفِ افزونِ نگاه‌ات
که به زیر می‌افتد
در بوسه‌ای
نگاهی که از میان پلک‌های بسته
به پا می‌کند
شعله‌های غمناک و آرام اشتیاق را.

تیوچف

هر لحظه که با هم بودیم
جشنی بود، عید تجلی
و در جهان، من و تو تنها.
سرکش‌تر بودی، سبک‌تر از پر پرنده‌ای
همچون توفانی، سرمست، فرود آمدی
بی‌حساب پله‌ها، و مرا
میان یاس‌های نمناک
به قلمرو خویش خواندی، آن سو
آن سوی آینه.

آرسنی تارکوفسکی

دیروز از صبح چشم‌انتظار تو بودم
می‌گفتند «نمی‌آید». چنین می‌پنداشتند
چه روز زیبایی بود. یادت هست؟
روز فراغت و من بی‌نیاز به تن‌پوش

○

امروز آمدی، پایان روزی عبوس
روزی به رنگ سرب
باران می‌آمد
شاخه‌ها و چشم‌انداز در انجماد قطره‌ها

○

واژه که تسکین نمی‌دهد
دستمال که اشک را نمی‌زداید.

آرسنی تارکوفسکی



عکس ۱ـ کودکی ایوان



عکس ۲ـ کودکی ایوان



عکس ۳ـ آندری روبلف



عکس ۴ـ آندری روبلف



عکس ۵. سولاریس



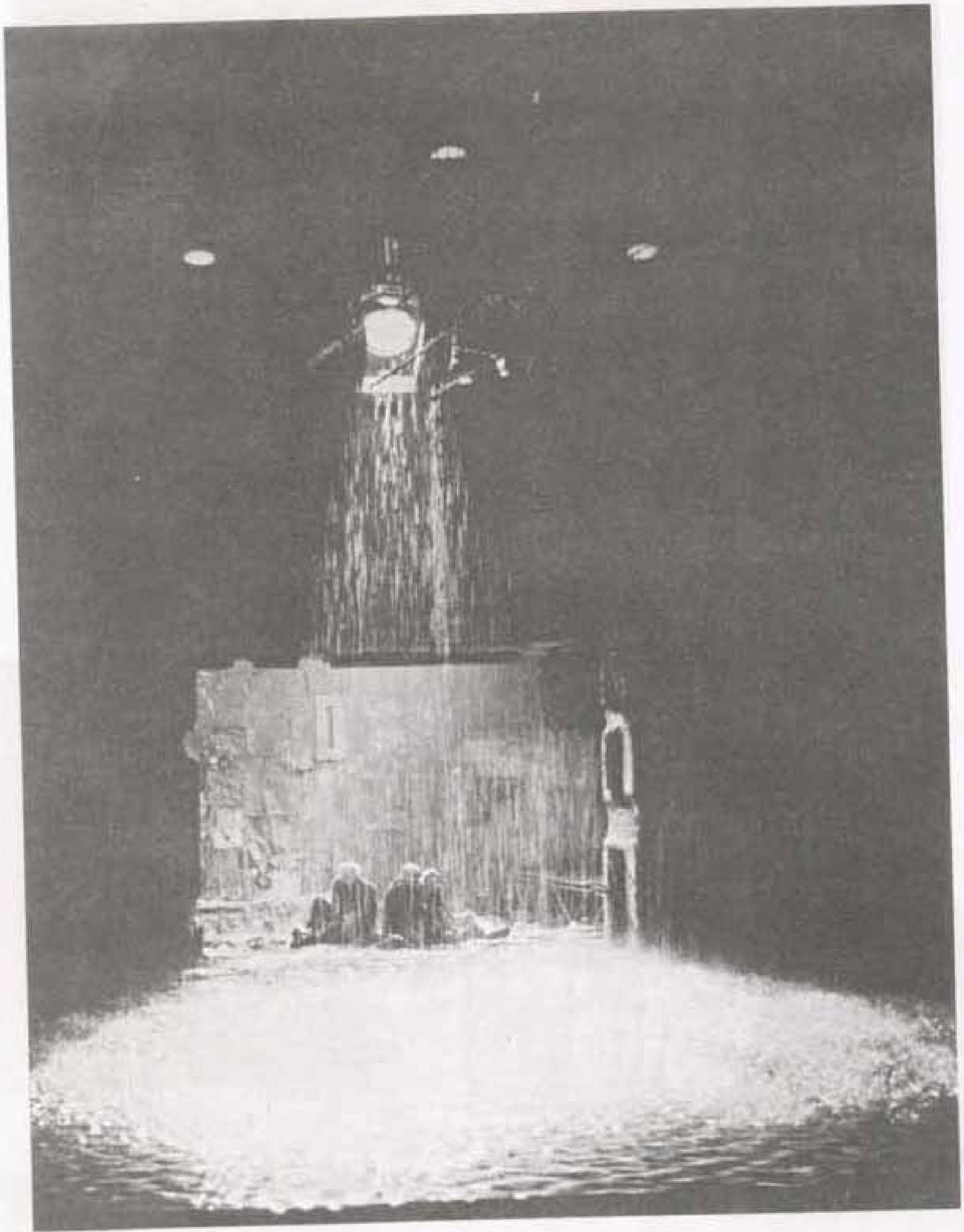
عکس ۶. سولاریس



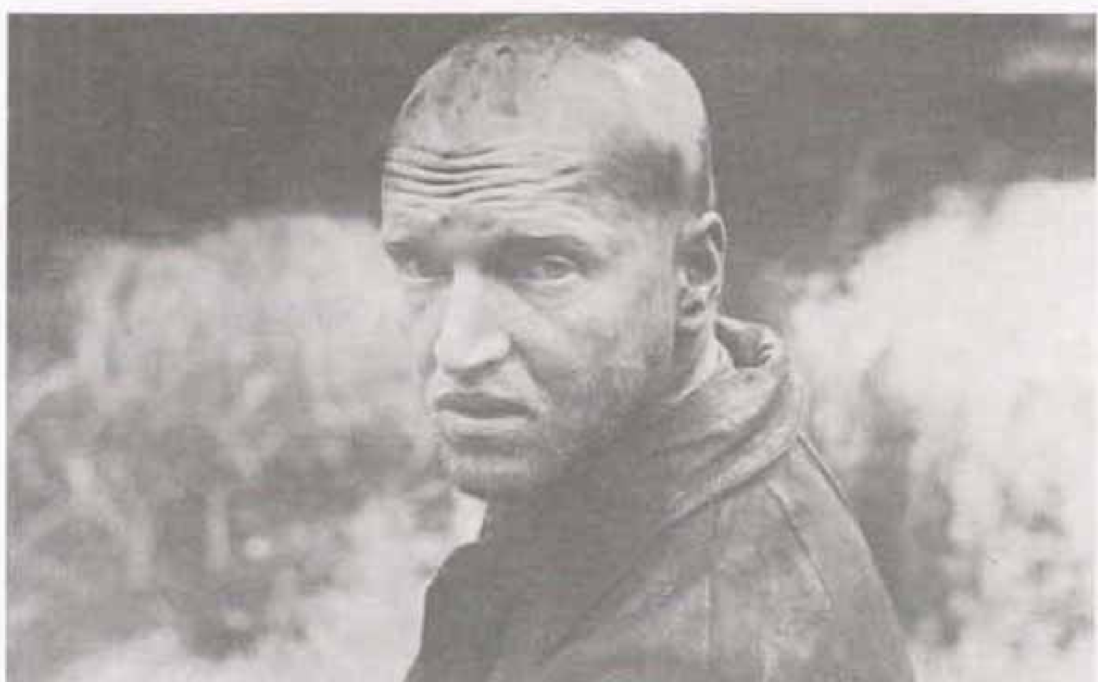
عکس ۷. آینه



عکس ۸ ـ آینه



عکس ۹ـ استاکر



عکس ۱۰ـ استاکر



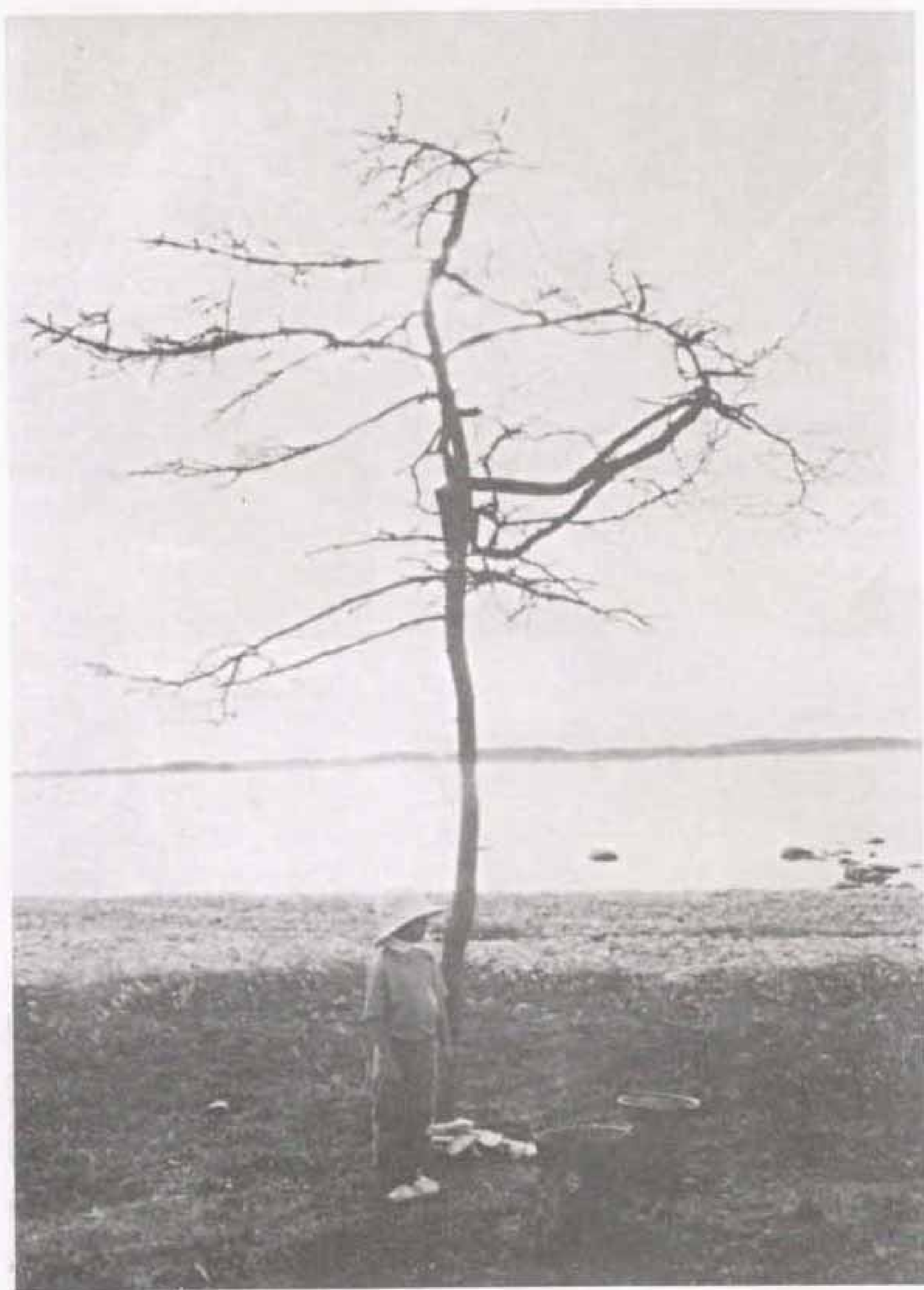
عکس ۱۱ـ نوستالگیا



عکس ۱۲ـ نوستالگیا



عکس ۱۳ـ ایثار



عکس ۱۴ـ ایثار



عکس ۱۵ـ تارکوفسکی در حال کار در فیلم نوستالگیا

نمایه نام افراد

نمایه عنوان فیلم‌ها

Hope Regained

The Cinema of Andrei Tarkovsky

Babak Ahmadi

Second edition 2003



Nashr-e Markaz publishing Co
Tehran P.O.Box 14155-5541
E-mail:info@nashr-e-markaz.com

Printed in Iran

آندری تارکوفسکی هفت شاهکار شگفت‌انگیز ساخت. در سینما، هنری که آن را بزرگ می‌داشت، و خود به ارج آن بسیار افزوده بود، به هیچ سنتی وابسته نبود. خواست، کوشید و توانست که زبانی تازه بیافریند که شیوه‌ی نگاه ما را دگرگون کرد. نه فقط به سینما و هنر بل به واقعیت و زندگی.

این کتاب کوششی تازه است در کشف دنیای هنرمندی که سینما را به فضایی پیش‌تر نادیده بُرد، فضایی که حتی شعر هم بدان راه ندارد.

طیف خواننده: علاقه‌مندان سینما

تصویر روی جلد: بخشی از یک نمای فیلم **ایثار**



ISBN: 964-305-708-9



9 789643 057084

۳۵۰۰ تومان